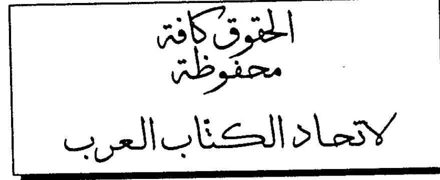
د. محمد نجيب التلاوي

وجهة النظر
في روايات الأصوات العربية

- دراســـــة -

من منشورات اتحاد الكتّاب العرب
2000



البريد الالكتروني: E-mail : unecriv@net.sy

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

http://www.awu-dam.com

تصميم الغلاف للفنانة : نسرين المقداد

□□

الإهداء :

إلى زوجتي رفيقة الدرب ونموذج العطاء

مقدمة

(وجهـــة النظر) منطقة غير مأهولة في دراساتنا النقدية العربية المعاصرة، على الرغم من كثرة الدراسات التطبيقية الأوربية التي استعانت بـــ (وجهة النظر) في وقت باكـــر من هذا القرن، ويبدو أن البعض قد اعتقد أن (وجهة النظر) محض اصطلاح، فغابت (وجهة النظر) عن دراساتنا اللهم إلا دراسة قصيرة للدكتورة إنجيل بطرس[1].. واكتفت فيها بتاريخ (وجهة النظر) في مطلع هذا القرن في الأدب الإنجليزي.. ثم كان تطـــبيقها مجـــرد محاولـــة تفسيرية[2] لإبراز إمكانية استخدام (وجهة النظر) في النقد التطـــبيقي. وكان علينا أن نتابع تطور (وجهة النظر) في النقد الأوربي بصفة عامة، ولا سيما بعد الدراسات التنظيرية العديدة للخطاب الروائي وبخاصة بعد الستينيات من هذا القرن، ولنرصد بدائل المصطلح، وحجم إفادته للمسار الروائي...

ومـــن ناحية أخرى فـــ (رواية الأصوات العربية) لم تحظ بدراسة نقدية مستقلة تـــبرز حجم تبعيتها لـــ (ديستوفسكي) أو حجم استقلالها وخصوصيتها الإبداعية، وهل كانت الممارسة الإبداعية العربية لرواية الأصوات مجرد بعث ديستوفسكي أو محض تجديد حداثي؟

ومن هنا رأيت أن دراسة (رواية الأصوات العربية) أمر لازب ومهم، إلا أنني اقتصـــرت فـــي التطبيق على دراسة رواية الأصوات العربية في مصر فقط لكثرة ما وقعت عليه من روايات أصوات في الشام والمغرب العربي والكويت أيضاً... وكانت الروايات المصرية قد بلغت عشر روايات انفردت بالجانب التطبيقي من هذه الدراسة، وتركت الروايات العربية الأخرى لي أو لغيري من الباحثين ليتمم بها ما بدأته في هذا البحث.

وكـــان مـــن الطـــبيعي أن أستعين بـــ (وجهة النظر) في التطبيق، لأن (وجهة الـــنظر) بشـــقيها الفني والفكري هي التي ستمكننا من سبر عمق (رواية الأصوات)، ولأن (وجهـــة النظر) بشقيها تعلن عن التماسك والتناسب بين البعدين الفني والفكري معاً وهو المعيار العلمي القياسي المحقق لـــ (القيمة الجمالية) ولاكتشاف الخصوصية

---

(1) الدراســـة قدمت عام 1982 ونشرت أولاً في (فصول) ثم أعيد طبعها في كتابها (دراسات في الرواية العربية) 1987م/ بداية من ص 90.

(2) طبقت على روايات قليلة دونما رابط مقنع بين هذه الروايات على أي مستوى... راجع ص113 من المرجع السابق.

البنائية لرواية الأصوات.

. ورواية الأصوات لم تعد مشغولة بتأكيد الثوابت القيمية في المجتمع قدر تركيزها عــلى إعادة توزيع الأضواء على النبرات الصوتية المتباينة بين القيم الثابتة والأخرى المتحولة في المجتمع، وهو أمر استتبع طريقة بنائية خاصة تتأبى على البطولة الفردية والنهاية المحددة...

ولمـــا كـــانت (رواية الأصوات) تسعى لإثبات قدرة غيْرية للروائي، فكانت هي الأنسب للتطبيق مع (وجهة النظر)، لأن القدرة الغيْرية لاختفاء الروائي كانت الأساس الأول لطموحـــات (وجهـــة النظر) منذ مطلع هذا القرن، والتي تطورت مع تنظيرات وضـــعية الـــراوي والســـارد في الدراسات النقدية الحديثة. وجاءت هذه الدراسة في قســـمين، أمـــا القســـم الأول فجـــاء مسبوقاً بهذه المقدمة، وعني القسم الأول بالجانب التنظيري بأبعاده (لوجهة النظر) ثم بالخصوصية البنائية (لرواية الأصوات).

أمـــا القســـم الأخيـــر فعـــني بالجانب التطبيقي، واعتمد على روايات -مصادر الدراســـة- الأصوات العربية في مصر، وكانت الاستعانة بـــ (وجهة النظر)، ولذلك بدأنا بالروائي ثم الراوي فالمروي له وأخيراً الأصوات...

وهـــذه الدراســـة تتطلع إلى هدفين، أما الأول فهو مقدم للنقاد من أجل التعريف بالخصوصـــية البـــنائية لرواية الأصوات لمتابعتها نقدياً، ثم للإغراء باستخدام (وجهة النظر) في النقد التطبيقي، لأنها الأقدر على سبر العمق الفني والفكري للعمل الروائي بصفة عامة. أما الطموح الآخر فهو موجه لإغراء المبدعين العرب برواية الأصوات وهـــذه الدراســـة تلقي الأضواء الأولى على البناء الفني لرواية الأصوات العربية في مصـــر لأن عـــدد روايـــات الأصوات قليل، ولذلك نطمع في المزيد من هذه النوعية الـــروائية مـــع اســـتثمار إمكانات التحديث، لتطوير مسار الرواية العربية المعاصرة، ولتعزيز تميزها الإبداعي، قبل أن تغرق الرواية العربية في البنى السائبة أو الغموض المفـــرط، فنشكو مما يشكو منه الشعر والشعراء العرب الآن من القطيعة القائمة بين المنتوج الشعري وبين المتلقين الذين يتقلص عددهم وينقص الآن.

والله من وراء القصد.

د. محمد نجيب التلاوي

1996/2/20م



القسم الأول:

(البعد التنظيري)

-وجهة النظر
-رواية الأصوات

مـدخل:

كان الفن البدائي جمعياً بطبيعته الفطرية، ولذلك انحسرت وجهة النظر في رؤيـــة أحاديـــة تعبر عن بعد جمعي في غيبة تنوع الفلسفات، وكبت الحريات وغيـــبة الأيديولوجيات. وصورة التعاون الجمعي من أجل الخير المناهض للشر هـــي الصورة الأليفة في الحكايات القديمة كالليالي العربية... وكأن هذا التعاون نـــوع من تناصر الضعفاء، والإنسان البدائي كان في حاجة ماسة إليه إزاء قوى الطـــبيعة المهددة له بالجوع أو العطش أو القتل... وكان المسافرون قد تعاطفوا مع التاجر في حكاية الليالي (التاجر والجني)..

وكل مسافر يقدم خدمة للجني ليفدي جزءاً من التاجر. حتى تخلص التاجر (الإنســـان الطيب) من قبضة الجني (الشرير) بتعاون جمعي فطري جاء دونما ترتيب استجابة لفطرة إنسانية خيرة...

وتمـــددت هـــذه الصورة في الروايات التقليدية الأولى، فكان البطل الخير يصـــارع قـــوى الشر، ودائماً يتوج بانتصارات مبهرة ترضي فضول القارئ.. وتحقـــق أمنياته الخيالية... وكانت صورة الراوي العالم بكل شيء هي الأنسب لشـــكل الـــبطل الأوحد في الخط المستقيم لسرد الأحداث في روايتي الشخصية والحدث –حسب التقسيمات القديمة–لأدوين موير.

وكـــان الروائي يتبنى وجهة نظر أحادية تنتصر للخير دائماً في الروايات التقـــليدية الأولى التي تتحرك ببطء شديد لاسيما في ظل الارستقراطية والطبقية الأوربية.

ولـــو أنـــنا اتفقـــنا على أن التعبير الفني ممارسة أيديولوجية بطريقة فنية ارتبطت بوضعية حضارية معينة، لأمكننا أن نقدر مدى ارتباط التطور الروائي بالـــتطور الحضاري، ولأمكننا أن نتصور الدوافع الأساسية التي حمست (هنري جيمـــس Henary James) لتبـــنى (وجهة النظر) للعبور بفنية الأداء الروائي خطـــوة مهمـــة... ولكن التساؤل الذي يفرض نفسه هنا هو: هل ارتبطت رغبة الـــتجديد لـــلأداء الروائي برغبة شخصية واجتهاد أحادي، أم ارتبطت بوضعية

حضارية في مطلع هذا القرن –في أوربا بالتحديد–؟

عندما قال المؤرخون بأن تحول المجتمع الأوربي من الدكتاتورية والطبقية والإقطاع إلى الحرية وبروز الطبقة البرجوازية.. قد أثر بشكل مباشر على تطور فن الرواية بخاصة كانت قناعتنا كبيرة لوجود أدلة عملية كثيرة تبرز حجم ذلك التطور ومدى انفتاح الموضوعات الجديدة التي أثرت العمل الروائي.

ويحلو للمؤرخين[3] لـ (وجهة النظر) وللمتحدثين عن رواية (الأصوات) أن يعيدوا التفسير للتطور الروائي عبر وجهة النظر وعبر رواية الأصوات من خلال وضعية حضارية وأيديولوجية محددة، فيقولون: بأنه في ظل السلطات الدكتاتورية كان الراوي العارف بكل شيء، والمتحكم في كل شيء في الرواية قد ترادف عن قصد أو غير قصد مع الوضعية الطبقية والدكتاتورية التي أعلنت الصوت الأوحد في الحكم...

ولما زالت الطبقية والدكتاتورية، تنسم الأوربيون نسائم الحرية، وكان من الطبيعي أن تتقلص سلطة الراوي العارف بكل شيء لتتناسب مع الوضع الجديد المفعم بالحرية والديمقراطية التي تسمح بالرأي والرأي الآخر، ومن ثم فالبحث عن وسائل فنية بديلة لإخفاء الراوي/ المؤلف المتسلط كانت رغبة جماعية فرضتها طبيعة التطور، فإذا بالبطولة الفردية تختفي، وتستبدل بالأصوات أو البطولة الجمعية أو بطولة الموقف.. وذاب صوت الروائي العارف بكل شيء تحت وطأة الموقف أو البطولة الجمعية أو تفاعل الأصوات، وسخونتها.

وتكرر (يمنى العيد) هذا التفسير بصوغ آخر فتقول "إن القول السردي يكتسب فنية بديمقراطيته، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات بما فيهم صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدم لهم منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة، وبذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير[4].

وإذا كنت أتفق مع التفسير الأول القائل بأثر ازدهار الطبقة البرجوازية

---

[3] راجع:

-الخطاب الروائي لباختين.

-الراوي الموقع والشكل ليمنى العيد.

-تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين... وجميعهم ربطوا بين وجهة النظر وبين الوضعية الحضارية والسياسية بشكل مباشر.

[4] الراوي الموقع والشكل/ يمنى العيد/ 11-12.

علــى تطــور فن الرواية بصفة عامة، إلا أنني لا أتفق مع التفسير الآخر الذي يــربط نشأة (وجهة النظر) و (رواية الأصوات) بوضعية أيديولوجية وتاريخية معينة لأكثر من سبب...

وأول هــذه الأسباب أن فكرة التمرد على الراوي العارف بكل شيء فكرة قديمــة جديــدة ولم يستنبتها (هنري جيمس) للمرة الأولى فلقد سبق إليها– منذ أرســطو* وأفلاطــون في عرض الحديث النظري لتأسيس الفروق بين الأنواع الأدبيــة لا ســيما بيــن الدراما والملحمة –آنذاك– فتعرضا لفكرة التمييز بين مــنطوق الراوي ومنطوق الأصوات، وقد امتدح أرسطو اختفاء الراوي بسبب الأصوات. على الرغم من الانتماء إلى المجتمع الطبقي الحاد أنذاك.

وثاني هذه الأسباب أن (هنري جيمس) قد سبقته –تاريخياً– مساحة كبيرة للحرية كانت كافية لاستنبات (وجهة النظر) في فترة مبكرة قبله.

وثــالث هــذه الأسباب أن (ديستوفسكي) مبدع رواية الأصوات قد اختفى وأتاح لأصواته الظهور ولم يكن في مجتمع يسمح بمسافة الحرية اللازمة لمثل هذا التنفس الفني الحر[5] ومع محاذير قبضة الالتزام التي استنبتت في المجتمع الروسي.

ورابــع هــذه الأســباب يتصل بثالثها وهو ظهور البدايات الرائدة لرواية الأصــوات العربية في مصر في فترة الستينيات (حكم الفرد) حيث كتب (فتحي غــانم) رباعيته (الرجل الذي فقد ظله)، وكتب نجيب محفوظ روايته (ميرامار) ورواية الأصوات نموذج مثالي لتنفس الحرية واستثمارها للرأي والرأي الآخر.

إذن فربط (وجهة النظر) بوضعية تاريخية محددة أمر فيه مراجعة وربط حــرية الراوي وحجم اختفائه بمنظور اختفاء السلطة الدكتاتورية حكم فيه كثير من الإسقاط وقليل من الإنصاف لا سيما في غيبة الأدلة الفنية، بل إن الممارسة الإبداعيــة للفن الروائي عند (ديستوفسكي) وعند بعض الروائيين العرب تثبت المعــنى المضــاد. ومعنى ذلك أن (وجهة النظر) و (رواية الأصوات) لا تمثل رغبة جماعية وأيديولوجية بصفة عامة، وإنما تمثل رغبة لتطوير فني ارتفع هنا

---

* ...وكان أرسطو يمتدح القصة الهوميرية التي لا يتدخل الراوي أو الشاعر في عرض أحداثها إلا نادراً...

(5) مــن المفروض أن النظام الرأسمالي هو المستنبت الطبيعي لرواية الأصوات لأنه المناخ الملائم لاستقلالية العــوالم الذاتيــة المتصادمة في طموحاتها. والتناقض والتضاد سمة أساسية من سمات الرأسمالية لأنها مشــدودة بقــوة إلى الواقــع المتعــم بالمتناقضات. ومثل هذا التناقض هو المولد الطبيعي للحوار والأصوات. وعلى الرغم من هذا حاز ديستوفسكي الشرقي على ريادة رواية الأصوات.

فـــوق الارتـــباط المباشر بوضعية تاريخية محددة، أو الارتباط بفترة حضارية بعينها، لأن الفكرة وجدت عند أرسطو ثم تبناها (فلوبير 1850) ونفذها بطريقة نظرية وعملية (هنري جيمس)*.

إذن فهـــذا التطوير في الأداء الروائي يمثل رغبة وطموحاً فنياً ارتفع فوق التقســيمات الجغرافية والحدود التاريخية، وجاء هذا الطموح مع (وجهة النظر) لهدف محدد وهو محاولة تجاوز سلطة المؤلف/ الراوي لتطوير السرد الروائي وإذا كان (هنري جيمس) قد بلور المصطلح في بداية هذا القرن فهذا لا يعني أن الســنوات السابقة عليه كانت خالية من الحرية أو أن السنوات التالية بعده بقليل قد تميزت فيها ممارسات الحرية.

المصطلح:

يســتمد مصطلح (وجهة النظر) أهميته من قدرته على امتصاص الرحيق البـــنائي والفلسفي للتوجهات الفكرية والفنية للعمل الروائي، لأن دراسة (وجهة الـــنظر) لا تعـــنى فقـــط بالحد الوصفي للبعد الفكري.. ولا تعنى بأدلجة الفكر الـــروائي وقولبته بالتأويل والإسقاط.. ولا تقف (وجهة النظر) عند حدود الشكل الـــروائي لـــتغرق فـــي تفاصيل الراوي والمروي له فقط... وإنما تُعنى دراسة (وجهة النظر) بالبعدين الفني والفكري معاً.

وعليـــنا أن نعـــترف -بدايـــة- بـــأن مصـــطلح (وجهـــة الـــنظر point of view)[6] قـــد ارتـــبط -في بدايته- ارتباطاً مباشراً بناحية فنية بحتة ولا ســـيما عـــند مؤصل هذا المصطلح (هنري جيمس) الذي طالب وسعى إلى اخـــتفاء صورة المؤلف العارف بكل شيء، وتطلع إلى اختفاء المؤلف الراوي.. وأصبح هذا التوجه منذ (هنري جيمس) هو مقياس الجودة الإبداعية في التجربة الروائية.

إلا أن هـــذا المصطلح (وجهة النظر) قد حمل ضعفه معه منذ مولده، لأن

رجاء بعد (هنري جيمس) مجموعة كبيرة من النقاد طوروا المصطلح ووسائله التنفيذية كما سنعرض له في هذا الجزء.

[6] وجهـــة الـــنظر هي الترجمة المباشرة إن لم تكن الحرفية، ود. إنجيل بطرس تقترح ترجمة المصطلح بـــ (زاوية الرؤية) وترجمتها تعبر عن فهم فني لجزئية من دلالة المصطلح وهذا ما جعل هذه الترجمة ما زالت حبيسة في حين انطلقت (وجهة النظر) بشكل أسرع.

(هنري جيمس) لم يحدد هويته بدقة فانفتح على الفنية السردية أولاً سعياً لإخفاء صـورة الـراوي العـارف بكل شيء والمتحكم في كل شيء... ثم انفتح على الناحية الفكرية آخراً... ولما زادت العناية منذ الستينيات بتقنيات السرد الروائي أصـبح مصـطلح (وجهـة الـنظر) في جانبه الفني عرضة للانتقاد والتطوير والتـبديل أو -إن شئت- الإزاحة، على الرغم من انتشار وتمكن (وجهة النظر) في النقدات الأنجلو-أمريكية بصفة عامة.

وكان (هنري جيمس) قد خطا خطواته الأولى لإزاحة الروائي العالم* بكل شـيء عندما عمد إلى وضع الحدث داخل إطار من وعي إحدى الشخصيات... ثـم تتابعت تشكيلات السرد تبعاً لموقع الراوي... حتى وصل الأمر حد النداء بمسـرحة الأحـداث الروائية حتى يتمكن المتلقي من رؤية الحدث الروائي في مدى تخيله بحجمه الطبيعي كما ينعكس على وعي الشخصية الروائية، ومن ثم يصـبح المتلقي أمام الحدث الروائي بدون واسطة اللهم إلا وساطة الكلمات التي تساعد على نحت الحدث في البعد التخيلي للمتلقي...

وقـد طـبق (هـنري جيمـس) هذه المحاولة في روايته (السفراء The Ambassadors فـي 1903)[7]. ثم توافد الروائيون بعده على الحد من سلطة الـراوي كل بطريقته، فـ (جوزيف كونراد) استخدم أسلوب (شهود العيان) ثم بـرز تيـار الوعي الذي تأبى على المنطق الخارجي بتسلسله المنطقي وأعلن استخدام المنطق الداخلي.

ومـنذ الستينيات وقد تسابق عدد من الدارسين إلى تقديم بدائل اصطلاحية لـ (وجهـة النظر) مثل (التحفيز/ التبئير/ حصر المجال/ الرؤية السردية...) وكـثرت المصـطلحات بسبب سيولة تقنيات السرد الروائي من ناحية، وبسبب القياسـات الجزئية من ناحية أخرى حتى أن بعض النقاد أطلق مصطلحه وعينه على نموذج روائي بعينه مما جعل الاستقراء ناقصاً.

وجـاءت معاجمنا العربية لترصد مضمون (وجهة النظر) في بعديه الفني

* الـروائي العـالم بكل شيء يعيد إلى الأذهان ردة إبداعية تذكرنا بدور الشاعر الملحمي الذي يجمع بين الإبداع الخيالي والمرجعية التاريخية معاً.

(7) في تـلك الـرواية لا نجـد الأحـداث مقدمة من وجهة نظر شخصية واحدة فقط وإنما من خلال شخصيات، فالسفير الأول (ستريذر) ووعيه أصبح الموضوع الرئيسي للرواية، ووجوده لا يعني أنه اسـتأثر بـالأحداث والشخصـيات، وفي هذه الرواية تخلص (هنري جيمس) أيضاً من العظات الاستطرادية.

والفكـــري. وإذ أعـــرض لما جاء في معاجمنا عن المصطلح فذلك لنساعد على تحديد ماهية المصطلح ثم نحدد ماهيته بدقة عبر استكشاف المصطلح في بعض المعاجم الإنجليزية، لأن هذا التحديد سيحدد بدوره الأطر الأساسية لمسار البحث التطبيقي لاحقاً.

أ- ذكر (سعيد علوش) أن وجهة النظر:

1-طريقة يستعملها المرسل لتنويع القراءة التي يقوم بها المتلقي للقصة في مجموعها، أو انطلاقاً من أجزائها فقط.

2-موقف يتخذه المؤلف من موضوع أو شيء ما.

3-تعني الوجدان المنطلق الذي يتوجه به القص نحو القارئ، وتتم (وجهة النظر) عبر ثلاثة مواقف:

-رواية الراوي بضمير المتكلم.

-رواية من منظور إحدى الشخصيات.

-رواية من زاوية العلم بالأشياء[8].

ومن الواضح أنه أشار إلى البعدين الفكري والفني، إلا أن التفصيل للمعنى الفني جاء تقليدياً ومحدوداً للغاية.

ب-أمـــا (مجـــدي وهبه) فقال "وجهة النظر- Narratar's Point of view يراد به الموقف الفلسفي الذي يتخذه مؤلف أثر أدبي، أو نظرته الفكرية والعاطفيـــة للأمـــور، ويـــراد بهذا المصطلح في القصة والرواية بخاصة ذلك الوجدان أو العقل الذي تَرْشح من خلاله أحداث القصة... وذلك الراوي أو تلك الـــنظرة الـــتي يســـتتر بهـــا هي ما نسميه بوجهة نظر الرواية. وهناك ثلاثة مواقف مختلفة يمكن أن تتخذها وجهة النظر:

-إمـــا أن يحكيها الراوي بضمير المتكلم على أن تكون كل أحداث الرواية وشخصياتها خارجة عن حيز تجاربه المباشرة.

-وإما أن يرويها بوصفه شخصية من شخصيات الحدث...

-وإما أن يقص الرواية بوصفه رقيباً عليماً بكل شيء.

ونفهم من معاجمنا العربية حرصهم على ازدواجية الغاية من وجهة النظر حيـــث (البـــناء الســـردي والموقف الفكري...) إلا أن الإشارة إلى طرق ثلاث

[8] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة/ د. سعيد علوش/ 221.

تؤطـــر البناء الفني لوجهة النظر تأطيراً تقليداً أمر فيه مراجعة ونفهم أيضاً أن معاجمـــنا العـــربية اعـــتمدت اعـــتماداً مباشراً على المعاجم الأوربية الخاصة بالمصطلحات الأدبية والنقدية ولا سيما[9] (Current literary terms).

وإذا كـــان (هـــنري جيمس) قد نظّر وطبق لمصطلحه (وجهة النظر) في مطـــلع هذا القرن، فإن التطوير لتقنيات السرد الروائي والوسائل العديدة لتنويع إخفـــاء الـــراوي قـــد أوجدت بدورها مساحات كبيرة من الخلاف بين (هنري جيمـــس) وغيـــره مـــن النقاد اللاحقين، فمنهم من وافقه وزاد رقعة التنظير... ومنهم من خالفه ووصل حد اقتراح مصطلح بديل لا سيما مع النقاد الذين عنوا بالتـــنظير لتقـــنيات الســـرد الـــروائي بدايـــة مـــن الستينيات، بينما كان بعض المعارضـــين يرفضـــون فحـــوى (وجهـــة النظر) بسبب ردة في مفهوم السرد الروائي المعتز بإعلاء الأنا وهو والروائي العارف بكل شيء.

ومع المؤيدين والمعارضين نتوقف لنسجل مراحل تطور المصطلح ومدى ثباته وتحركاته... وذلك قبل الاستعانة به في دراسة رواية الأصوات.

أ-المؤيدون لوجهة النظر:

فجر مصطلح وجهة النظر إشكالية فنية، لأن التفكير في إخفاء الراوي أو المؤلـــف العارف بكل شيء كانت خطوة نوعية طارئة على بناء كلاسي يرسي دعـــائم الـــراوي العارف بكل شيء، أو يرسي صورة الدكتاتورية السردية التي تـــوازت -على نحو ما- مع دكتاتورية طبقية في المجتمع الأوربي قد صاحبت الخطوات الوليدة لفن الرواية.. واستمرت هذه الصورة السردية أكثر من قرنين وكانت هي الطريقة الأليفة في السرد الروائي عبر الأنا أو الـــ هو... وكلاهما وقـــع في يد الراوي أو المؤلف العارف بكل شيء ثم علا معه صوت المنولوج ...

وإزاء هـــذه النقـــلة الفنية النوعية كان لا بد أن نلتقي بمؤيدين ومعارضين لوجهـــة الـــنظر الـــتي نظّر لها (هنري جيمس). أما المؤيدون فمنهم من طوّر التـــنظير وأضـــاف إليه -لا سيما وأن (وجهة النظر) اتسعت لهذه التنظيرات- ومـــن هـــؤلاء نذكر (بيرسي لوبوك) فريدي مان/ فيليب استيفك)... بينما انفرد (وارين-بيتسن) بالتطبيق النقدي.

---

(9) *Current literary terms, P. 228.*

***بيرسي لوبوك:**

ويـــتميز (لوبـــوك) بكتابه (صنعة الرواية) الذي قدم فيه نظرة نقدية جادة تـــبحث عـــن وسائل لتمييز فن الرواية عن روايات القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، لا سيما وأن في الرواية الأوربية منذ القرن الثامن عشر قد تطلع إلى غايـــة أخلاقية وليس إلى غاية أدبية الكتابة، فزادت العناية بالفكر التجريدي على حساب فنية الأداء الروائي.

ولمـــا كـــانت وجهـــة النظر تسعى لإعادة إنتاج البعد الفكري عبر تطوير سردي يسعى لإخفاء الراوي أو المؤلف... فكان من الطبيعي أن يتفق (لوبوك) مع (هنري جيمس) في غاية التجديد، فعزز (لوبوك) رأي (هنري جيمس) وقال بـــأن ظهـــور المؤلـــف العارف بكل شيء "إنما يضع عقبة إضافية بين الوهم والقـــارئ بسبب وجوده وظهوره في السرد، وهو لكي يتخطى هذه العقبة عليه أن يقـــلل مـــن وظائف صوته بشكل أو بآخر"[10] ثم تحدث (لوبوك) عن وجهة الـــنظر مـــن خـــلال تحديـــد علاقة الراوي بقصته، وركز على أهمية الدراما الخالصـــة فـــي غيبة هيمنة الراوي، كما ركز على الراوي الممسرح الذي يتم التقديم من خلاله وهو في موقعه المركزي أو المحوري.

وكـــانت فكـــرة (المسـرحة)* قـــد نـــادى بها (فلوبير)- صاحب الرواية الوثائقيـــة- ثم تبناها (هنري جيمس) وربما قد استقى جذورها من (فلوبير) بعد الإطـــلاع على مراسلاته التي تحدث فيها عن الراوي الذي يجب أن يكون في عمله[11]... وكان أهم ما استثمره (لوبوك) من تنظير (جيمس) عن وجهة النظر أنه استطاع التمييز بين العرض Showing والسرد Telling.

***فريدي مان: (Narman Friedman)**

جـــاء بعـــد (بيرس لوبوك) بثلاثين عاماً ليعيد الحماس إلى (وجهة النظر) وردد أن اســـتبعاد الـــراوي العـــارف بكل شيء سيزيد العمل الروائي وضوحاً وقـــوة... ثـــم بـــدأ التصنيف لموقع الراوي وحدد النتيجة المترتبة على موقعه

---

[10] *صنعة الرواية /بيرس لوب لوبوك/ ترجمة عبد الستار جواد/ 42.*

* *تعـــد دعوة أرسطو أقدم محاولة في هذا الاتجاه عندما كان يمتدح (هوميروس) عندما لا يدخل الراوي أو الشاعر في الأحداث إلا نادراً ويترك العرض للشخصيات.*

[11] *تفصـــيلاً: راجع- J. W. Beach. The Method of henry James/ New Haven 71-56. P. 1918*

ومكانـــه من السرد فقال ".. الراوي صاحب المعرفة المطلقة يجعلنا أمام وجهة نظر المؤلف مباشرة، واستخدام ضمير المتكلم يوازي الأنا الشاهد على الأحداث الروائية.. وتعدد الرواة (رواية الأصوات) يعني المعرفة المتعددة، بينما الراوي الواحـد يعـني المعـرفة الأحادية... بينما النمط الدرامي يسمح بتقديم الأفعال والأقـوال" ثـم جـاء (روسم كيون) وأضاف فكرة (الكاميرا) وقصد بها تقديم شريحة حياتية دونما اختيار أو تنظيم.

*فيليب ستيفك:

عزز أهمية (وجهة النظر) وقال بشكل مباشر "من الواجب أن نعترف بأن حكمـنا على قيمة الرواية يتوقف على إدراكنا لوجهة النظر"[12] إلا أن (استيفك) تحفـظ على انفتاح دلالة المصطلح وإمكانية حمله لدلالة ثنائية أو دلالة ثلاثية، وهو نفسه الاعتراض الذي انطلق منه المعارضون الذين بحثوا عن مصطلحات بديلة تحسم هذا الانفتاح الدلالي لمصطلح (وجهة النظر).

*وارين بيتش:

وهـو مـن المؤيدين لـ(هنري جيمس) في (وجهة النظر) وقد قام بدور الشـارح لوجهـة النظر وزاد بدوره التطبيقي لوجهة النظر على أعمال (هنري جيمس) الروائية[13].

ومـن الملاحظ هنا أن المؤيدين لـ (هنري جيمس) قد قاموا بدور الشارح وبعضـهم نظـر لوضعية الراوي التقليدي ثم لوضعية الراوي غير العالم بكل شـيء حـتى حدود نداء (وجهة النظر) باختفاء المؤلف أو الراوي بوسيلة من الوسائل الفنية كتعدد الأصوات أو الكاميرا أو زيادة المسرحة.

إلا أن المؤيدين لـ (هنري جيمس) لم يقدموا مصطلحات بديلة لـ (وجهة الـنظر) كالمعارضـين الذين سنلتقي بهم لاحقاً، هذا على الرغم من نقد بعض المؤيدين للانفتاح الدلالي لوجهة النظر كما قال بذلك (ستيفك).

ب- المعارضون لوجهة النظر:

ويـرى أصـحاب الاتجاه المعارض الأهمية الفنية اللازمة لوجود المؤلف

(12) *راجع كتاب: دراسات في الرواية العربية/ ص 93.*

(13) *J. W. Beach: the Method of henry James/ New Haven 1918/P. 50—70.*

العارف بكل شيء أو الراوي العارف بكل شيء ويبررون أهمية تواجده تبريراً فنياً، وتأتي (كاثلين تيليتسون)* في مقدمة المعارضين بأسلوب علمي. فهي تدافع عــن الــراوي العــالم بكل شيء ورأت أن وجوده هو "أسلوب أو منهج يتطلب مهارة عظيمة، وأداة من أدوات الفن الروائي الأكثر رقة... ومن بين المكاسب الــتي يمكن أن يحققها الراوي أنه يمنح صوته لتلك الشخصيات التي لا صوت لهــا... ويضــيف بعداً إضافياً للرواية التي تقدم صورة الماضي... وهو يصل الماضــي بالحاضــر فيتذكر ويقارن ويتأمل ويصبح الصوت منظوراً جديداً أو بعداً جديداً للرواية[14].

وكــان **"ألدوس هكسلي" و "فورستر"** قد سبقا (كاثلين) وسجلا اعتراضهما فــي وقــت باكــر ويهمنا هنا رأي "فورستر" الذي عبر عن انفعاله إزاء النقلة الــنوعية في السرد عبر (وجهة النظر) فقال عن وجهة النظر "إنها مجرد ناحية فــنية تافهــة، لأن الميزة الأساسية التي يتمتع بها الروائي هي المعرفة التي لا يعوقها عائق... وأنه ينبغي أن يمتلك ناصية جميع أسرار الحياة، وأنه يجب ألا يحرم هذا الامتياز"[15].

والحقيقــة أن رأي (كاثــلين) يــثير استفهامات يجب إيضاحها فيما يخص وجود الراوي العالم بكل شيء.. لأن وجوده المسيطر على الإبداع الروائي في القــرن الــثامن عشــر والتاســع عشر يعد سلبية ولا بد من البحث عن البدائل للــتطوير.. وكــانت (وجهة النظر). لكن القول باختفاء الراوي لا يعني أن هذا الــتطوير هــو الأنسب دائماً للإبداع الروائي. فعلى الرغم من أن هذا الاختفاء للراوي يعد تطوراً فنياً في الأداء السردي إلا أن هناك بعض التجارب الروائية تســتدعي وجود الراوي العارف بكل شيء، والحاجة إلى الراوي العارف بكل شــيء وإلى المؤلــف العــالم بكل شيء– لم تنتف بعد، وهناك بعض التجارب الــروائية تســتدعي وجودهــا، بل إن بعض روايات (تيار الوعي) –المتطورة نســبياً– تســتدعيها لا ســيما عندما تعرض الشخصية المحورية نفسها عرضاً داخــلياً أكــثر منه خارجياً... أو تلك الروايات التي تسلم قيادة العرض للراوي فيركز على الأبعاد الداخلية ثم الخارجية للشخصية المحورية.

---

* أســتاذة الأدب الإنجليزي في واحدة من جامعات لندن، وجاء اعتراضها في محاضرة لها بعنوان (الحكاية وحاكيها) وذلك في عام 1959.

(14) ترجمة النص عن د. إنجيل بطرس/ دراسات في الرواية العربية/ 102.

(15) السابق/ 102.

والعرض بـ (الأنا) يعلن عن معرفة كاملة للأبعاد، لأن (الأنا) عارفة بكل شيء عن نفسها فهي صورة غير مباشرة للراوي العارف بكل شيء ثم إن هذه (الأنـا) فـي العرض ستسمح لنا بالتوغل الطبيعي في داخلها بينما العرض بـ (هو) يجعلنا خارجاً دائماً[16].

*بدائل المصطلح:

مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات ثم السبعينيات زادت العناية بدراسة تقـنيات السرد الروائي والخطاب الروائي زيادة اتبعها كم غير قليل من التنظير لإحصاء أوضاع الراوي ووسائل السرد والخطاب، وكان من الطبيعي أن تلتقي هـذه التنظيرات مع مصطلح (وجهة النظر) في بعده الفني بخاصة، الأمر الذي دفـع بعـض النقاد والمنظرين إلى نقد مصطلح (وجهة النظر) وتسديد ثغراته بمصـطلح آخـر يـرى فيـه فائدة أكثر دقة وتواصلاً مع تطور تقنيات السرد الروائي.

وأحـاول هنا التمثيل ببعض هذه المحاولات لنرى بدائل مصطلح (وجهة الـنظر). ولنكتشـف مظاهـر القصـور التي وجهت لوجهة النظر أو مظاهر القصور التي يمكن أن تسدد للمصطلحات البديلة..

وكان الدارسون قد تحركوا في فلك الراوي وموقعه ثم المروي له، وبعض الدارسـين قـد فصل القول في وضعية الراوي وتشكيلاته، والبعض الآخر لم يكـتف بالتـنظير والقياس المستخلص من نصوص روائية بعينها، وإنما اقترح مصـطلحات رآهـا بديـلة عـن (وجهـة النظر). ومع هؤلاء نتوقف للتمثيل والإحصاء التقريبي الموجز*.

ويطالعـنا الفرنسـي (هوجـان بويون) وقد لخص وجهة النظر في رؤية محددة اعتماداً على علم النفس وهنا اكتسب تقسيمه مذاقاً خاصاً يتمتع بالشمولية والإيجاز فقال:

-الرؤية مع -الرؤية من الخلف -الرؤية من الخارج

---

(16) والـراوي قد يطلق عليه أحياناً "وجهة النظر point of view" لأنه المعبر المباشر عن رؤية الكاتب إزاء ما يرويه من أحداث، وهو المحور لزاوية الرؤية.

* هناك عدد من الباحثين قد سبقوا إلى ترجمة أعمال هؤلاء النقاد، وهناك بعض الدارسين قد ضمنوا أجزاء من هذه المسيرة في بحوثهم، ولذلك لن نتوسع إلا بالقدر الذي يتصل بوجهة النظر بشكل مباشر، وقد استعنت هنا بجهود الباحثين (باختين وسعيد يقطين)

ولم يقدم مصطلحاً بديلاً عن (وجهة النظر).

وفـــي عام 1943 نلتقي بمحاولة لـــ كلينث بروكسى Cleanth Brooks وروبيـــرت وارين Robert pens Warren وقد فصلا القول في تحديد أربعة نماذج داخلية وخارجية واقترحا في وقت باكر (بؤرة السرد).

وفـــي عـــام 1955 كـــانت محاولـــة محدودة للألماني (ستانزيل F. K. Stanzel) وتحـــدث عـــن ثلاثة أنواع (مؤلف بمعرفة كلية/ السارد المشارك/ المســـرود بضمير الغائب) والجديد عنده كان حديثه عن المنطقة الوسطية التي يتواصـــل فيهـــا الـــراوي والمـــروي له، وقد اغتنم بعض الباحثين بعده الفكرة وتطـــورت في بحوث عن (المروي له) مثل بحوث (لينفلت /بول ريكو/ بريتل روميير1962).

وفـــي بدايـــة الســـتينيات نلتقي بأول محاولة بحثية متميزة في هذا المجال وأعـــني محاولة (بوث)* الذي قدم دراستين في هذا المجال وهما (النقد الروائي مـــن وجهة نظر بلاغية) و (وجهة النظر والمسافة)، وفي هذه الدراسة الأخيرة عـــرض لأنـــواع السرد ليحدد درجة الوعي عند الراوي (بأنواعه ومواقعه) ثم بحـــث فـــي العلاقـــة بين العناصر والأحداث وصلتها بالقيم الأخلاقية والأحكام الثقافية والجمالية أو الفيزيقية وهو ما قصده بالمسافة...

وقـــد شغل بالكشف عن طريقة التواصل بين الكاتب والقارئ، وقسم تواجد الراوي إلى:

-الكاتب (الراوي) الضمني.

-الراوي غير الممسرح.

-الراوي الممسرح.

وأهـــم مـــا قدمه (بوث) نقده لـــ (هنري جيمس) في (وجهة النظر) حيث عـــاب عـــليه اعـــتماده على الضمير كوسيلة لتمييز مستويات السرد، وقال بأن الضـــمير ليس معياراً دقيقاً لتحديد وجهة النظر لتوازي الضمائر وتداخلها أثناء التـــنفيذ الســـردي. وكان (بوث) محقاً في هذا الاعتراض، ولكن (بوث) -على الرغم من جهوده- إلا أنه دار في فلك (وجهة النظر) ولم يقدم مصطلحاً بديلاً. واكتفى بحديثه عن موقع الراوي من وجهة نظر صوتية فقسمه أيضاً إلى:

-الراوي الراصد.

* *هو (واين بوث Wayne Booth 1961).*

-الراوي المشارك في الأحداث.

-الراوي العاكس للأحداث.

وهـو تقسـيم قد سبق إليه ولم يقدم جديداً، ونلاحظ أنه غير شامل وغير كاف لإحصاء موقع الراوي كصوت.

وفي سنة 1966/ 1967 جاء (تودوروف Tzvetan Todorov) بدراسة متميزة لأنه أفاد من اللسانيات بشكل مباشر، وقد حجم دور (وجهة النظر) التي قدمها (هنري جيمس) وعدها طريقة من طرق الحكي، واعتبر أن جهات الحكي الدالـة على وجهة النظر هي الطريقة التي بواسطتها تدرك الرواية عن طريق الراوي.

ونلاحـظ هـنا أن تحجيم (وجهة النظر) لم يكن في موضعه الحقيقي لأن (وجهة النظر) ليست مجرد طريقة من طرق الحكي تحفل باختفاء الراوي، ولو كانت كذلك لما أثارت النقاش والاختصام حولها.. وإنما هي بداية انفتاح لتطوير الأداء الفني للرواية والذي يبدأ من تجاوز الروائي العارف بكل شيء.. وانتهاء بشكول تقنيات السرد الروائي اللاحقة، فضلاً عن وجود بعد فكري آخر لوجهة الـنظر ممـا يرفعها إلى أنها أكبر من أن تكون مجرد طريقة للحكي كما رأى (تـودوروف). ويـبدو أن التقليل من شأن (وجهة النظر) عند (تودوروف) لم يدفعـه لإطـلاق مصـطلح بديل إذ يبدو أنه لم يقتنع به كمصطلح واكتفى بأنه مجرد طريقة من طرائق الحكي- وهو غير منصف في ذلك-.

وفـي السبعينيات نلتقي بالروسي (أوسبنسكي) وهو صوت تنظيري متميز لأنـه اسـتطاع وسط زخم التنظيرات وزحامها أن يعنى بأهم نقطة تنطلق منها السـرديات وموقع الراوي، وهي العناية بالمؤلف.. فهو يتناول وجهة النظر من خـلال موقـع المؤلف، وهو أمر تجاهله كثير من النقاد تحت بريق التقسيمات الفـرعية المتـنوعة لوسائل السرد ووضعية الراوي والأصوات الروائية داخل النص.

اسـتطاع (أوسبنسـكي) من خلال (بويطيقا التوليف)[17] أن يحدد نمذجة الممكنات التوليفية من خلال موقع المؤلف• وحدد ذلك في مستويات أربعة:

---

(17) السـبويطيقا: عـلم نادى به الشكلانيون الروس، وموضوعه أدبية الأدب، ويرى (جيرار جينيت) أن البويطيقا نظرية عامة للأشكال الأدبية.

• اتفق مع (أوسبنسكي) في أهمية الانطلاق من الكاتب (ساندروبيريوزي) في مقال له بعنوان (السرديات وقضـية الكاتب) حيث قال "إن الكاتب هو مصدر كل تبئير كيفما كان نوعه، وأنه هو الموظف

-المستوى الأيديولوجي.

-المستوى التعبيري.

-المستوى المكاني- الزماني.

-المستوى السيكولوجي(18).

ومن خلال هذه المستويات يتحدث بالتفصيل عن وجهة النظر من الخارج والداخل...

ونقتنع هنا بالمنطلق البحثي لأوسبنسكى لأنه الوحيد الذي انطلق من نقطة الثـبات الجوهـرية والفنية ممثلة في المؤلف -الذي لا يمكن تجاهله- ولو على نحـو تخيلي -. وأوشك الباحث على الاستعانة بالمنظور النقدي لأوسبنسكى في الدراسـة التطـبيقية لـرواية الأصـوات، إلا أنـني لاحظت أن أكثر روايات الأصوات تنطلق من افتراض اختفاء المؤلف بشكل يجوهر الأصوات، ويهمش الـراوي/ المؤلـف، ومن ثم نستطيع أن نكتشف هنا أن تقسيمات (أوسبنسكى) يمكن استثمارها بشكل محدود.

أما (جيرار جينيت G. Genette) فهو من أهم الدارسين والمنظرين في هـذا المجـال ليس فقط لأنه جاء بتقسيمات جديدة لمستوى المقامات السردية، وإنمـا يستمد أهميته من معارضته وانتقاده لمصطلح (وجهة النظر) ثم افتراضه لمصـطلح بديـل. وقد ذكر (جينيت) أن مصطلح (وجهة النظر) غير دقيق... وقـال: "بأهميـة مراعاة الصيغة والصوت عندما نحاول إقامة نمذجة للمقامات السـردية، لكـن أن نخـلط بينهما تحت اسم (وجهة النظر) فهذا شيء لا يمكن قبوله(19).

ورأى (جيـنيت) فـي هذا الاعتراض مسوغاً لوضع مصطلح بديل فقال بمصـطلح (التبئير أو التركيز Facalistion) ويرى أنه أكثر تجريداً وأبعد عن الجانب البصري، وبناء عليه قسم التبئير إلى:

-التبئير الصفري (اللا تبئير) -ويتوافر في البناء التقليدي-.

-التبئير الداخلي (ثابتاً كان أو متحركاً).

-التبئير الخارجي (لا نتعرف فيه على دواخل الشخصية).

للراوي والمبئر لغايات محدودة وخاصة.

(18) يمكن الرجوع إلى التفصيلات لهذه المستويات في كتاب (تحليل الخطاب الروائي) ص 294.

(19) السابق/ 297.

واستطاع (جينيت) أن يميز بين الصيغة والصوت*، وكما استبعد مصطلح (وجهــة الــنظر) فإنه استبعد مصطلح (الرؤية) أيضاً لأسباب ضعيفة، وليفسح المجال لمصطلحه (التبئير).

إلا أن مصــطلح (التبئير) قد وجد نقداً وانتقادات متنوعة أهمها ما وجهته (ميــك بال) إلى جينيت وقالت بأن المصطلح (التبئير) لم يقدم له تعريفاً مستقلاً وأن المســتوى الأول والــثاني (اللا تبئير /التبئير الداخلي) هو نفسه ما قال به (جــورج بلان) في مصطلحه (حصر المجال)، ثم إن المستويين الأول والثاني يتصلان بالترهين السردي.

ومــثل هــذه الانتقادات جعلت (جينيت) يعيد النظر في مصطلحه 1983 وقــدم الــتحديد فــي كتابه اللاحق (خطاب الحكي الجديد) وحدد أن المبئر هو الــراوي/ الكاتب، وأن المبأر هو الحكي ذاته، وأن التبئير كحصر المجال يعنى باختيار الإخبار السردي على المستويين الخارجي والداخلي.

**

ومــن خــلال الاســتعراض السابق نلاحظ العناية بتطوير السرد الروائي وتحديــده وتحديــد موقــع الــراوي مــن زوايا نظر مختلفة أحدثت فروقاً بين المنظرين فمنهم من نظر من خلال الداخل والخارج، ومنهم من ربط التقسيمات بمستويات تعبير أيديولوجية ومنهم من ربط تقسيمه بعلم النفس فقط...

ومــن ناحيــة أخرى فإننا التقينا بمصطلحات بديلة عن وجهة النظر تردد ذكــرها وهــي (حصــر المجــال/ الرؤية/ بؤرة السرد/ التحفيز/ التبئير). أما مصــطلح (حصــر المجال) الذي قال به (جورج بلان) فهو يتوازى مع الجزء الأكــبر من (التبئير) الذي قال به (جينيت). ومصطلح (الرؤية) قد جاء أولاً في تقســيمات (تودوروف) عندما قال بالرؤية من الخلف والرؤية من الخارج... ثم جاء الباحث (سعيد يقطين) ليستحسن (الرؤية)[20]بدلاً من (وجهة النظر).

إلا أنــني لا أتفــق معــه لأكثر من سبب: أولاً لأنه لا توجد دوافع قوية للاستبدال وثانياً لأن (الرؤية) تشير إلى نظرة أحادية في مقابل الدلالة المتشعبة

---

* الرؤيات عنده في المرتبة الثانية بعد الصيغة.

(20) كــانت د. أنجيل بطرس قد رأت أن يترجم مصطلح (paent of view) بــ (زاوية الرؤية) وهذا اجتهاد قائم على فهم دقيق للأبعاد الفنية للمصطلح. أما اقتراح (سعيد يقطين) بــ (الرؤية) فهذا لم يكــن ترجمة وإنما هو مصطلح بديل عليه بعض التحفظات التي سنفصل فيها القول لاحقاً في هذا البحث.

لـــ (وجهة النظر)، وثالثاً لأن (سعيد يقطين) قد ربط المصطلح بالراوي فقط، والـــراوي أحـــد وسائل الروائي في السرد، بينما يتمدد مصطلح (وجهة النظر) لأبعد من تحديد مكان الراوي، لأنه يعتمد على البعد الفكري بالإضافة إلى البعد المعنوي ومكان الراوي نفسه.

أمـــا مصـــطلح (التحفيز – وهو بالألمانية– Motivation فهو يقترب من الإنشـــاء Compostion ومـــن ثـــم فهـــو يتسع ليشتمل على الإنشاء البنيوي والسردي مع البنى الداخلية، وهو ينطوي على منهج سردي يعنى بـــ (التدرج/ سرعة السير/ حسن التقسيم) وكلما زاد التحفيز بتوهم الواقع كلما زادت وظيفته الجمالية[21].

ويلاحـــظ الباحث أن مصطلح (التحفيز) يتشابه في الغاية الفنية مع (وجهة الـــنظر) وكلاهمـــا يتطلع إلى تجديد ملامح السرد الروائي، لكن لكل مصطلح وســـائله ورؤاه في التطوير فالتحفيز يرى وسائله في (التدرج/ حسن التقسيم..) بينما يرى (وجهة النظر) غايته في إخفاء سلطة المؤلف أو الراوي من الرواية ليساعد على انطلاق فن الرواية نحو التطور والتطوير الفني...

وفيما يخص مصطلح (جينيت) وهو (التبئير) نشعر بعدم وجود دوافع قوية لإحلالـــه محل (وجهة النظر) لأن الفارق التجريدي والحسي البصري غير قائم بشكل تام بينهما ولأن (وجهة النظر) مصطلح لا يدل فقط على بعد حسي وإنما يـــدل على غاية فكرية وبعد فكري تجريدي. أما دعم مصطلح التبئير بمستويات ثلاثة فهذا ليس جديداً، بل إن إمكانات وسائل إخفاء الكاتب/ الروائي في الرواية لهـــو أفضـــل فنية من الإشارة إلى أشياء معروفة سلفاً نحو (التبئير الداخلي أو الخارجي).

هذا بالإضافة إلى النقدات التي قدمتها (ميك بال) إلى مصطلح (التبئير) في بدايـــته فقـــالت بأن (جينيت) لم يقدم مع مصطلحه تعريفاً كاملاً حتى ظنت أن وجهـــة النظر ليست مرادفة له، بالإضافة إلى أن قوله بالتبئير الصفري والتبئير الداخـــلي يـــتفق تماماً مع ما جاء في مصطلح (حصر المجال) لجورج بلان*، فضـــلاً عـــن الصـــلة القوية بين (التبئير) و بين (الترهين السردي) فالمبئر هو الشخص الذي يروي (الراوي) أو يتكلم (المؤلف) وبينما المبأر هو الحكي.

(21) راجع: نظرية الأدب/ ويليك/ 225/ 228/ 229.

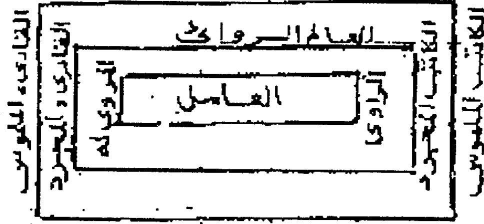
* عاد (جينيت) في 1983 وقال بأن التبئير يتوازى مع حصر المجال وقصد به الإخبار السردي (الداخلي/ الخارجي).

وتلاحـــظ إذن أن المقصـــود بالتبـــئير وتفريعاته قد سُبق إليه (فالتبئير هو الإخـــبار السردي والمبأر هو الحكي والمبئر هو الكاتب/ الراوي.. فأين الجديد وأين الإضافة لهذا المصطلح الذي شاع وانتشر؟.

ومـــن خلال العرض السابق يتضح لنا عدم وجود دوافع قوية وعدم وجود فـــروق جوهرية تستدعي إبدال مصطلح (وجهة النظر) بأي مصطلح آخر علماً بأن المصطلحات الأخرى قد جاءت مع جوهر التجديد.. إلا أن واضعي البدائل الإصـــلاحية لـــم يقـــدروا الدلالة الثنائية لمصطلح (وجهة النظر) بحدوده الفنية والفكرية.

وأســـجل أيضاً أن أكثر المنظرين والباحثين عن بديل اصطلاحي للتخفف مـــن وجهـــة الـــنظر قـــد انطـــلقوا من حدود وجهة النظر ومنهم (ستانزل) و (أوسبنسكي) و (لنتفلت)، وقال (بول ريكو): "إن العلاقة وطيدة بين وجهة النظر والتبئير.. وطيدة بالصوت السردي[22]" أما (أوسبنسكي وستانزل 1975 ولنتفلت 1981 فإنهم جميعاً انطلقوا " من وجهة النظر كمقولة مركزية تستوعب مختلف المقـــولات والمســـتويات أو المكونات، وانطلاقاً من مركزيتها تم تقديم النموذج السردي الذي لا تمثل فيه "وجهة النظر"[23].

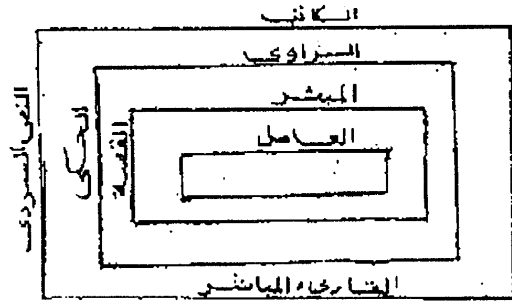
وإذا كـــان لهـــذه البدائل الاصطلاحية من فضل فهو فقط التقسيم النظري والتوضيح وإضافة مفهوم (المروي له والمروي عليه) وتوسيع مجال السرديات بمـــا يـــتجاوز الـــترهين السردي وبما يسمح بإدماج أيديولوجيا الرواية بسياقها السوسيو- ثقافي ونلاحظ ذلك في التقسيمات (ليتنفلت)[24]



---

(22) *تحليل الخطاب الروائي/ 308.*
(23) *السابق/ 307.*
(24) *جدول ترهينات النص السردي الأدبي عند ليتنفلت) /السابق/ 29.*

إلا أن هـــذه المحـــاولات شـــابها قـــدر من التكرار فالتقسيم هو هو ولكن بمصطلحات بديلة ونلاحظ التكرار في تقسيمات (شلوميت وبيك بال) فهي نفسها تقسيمات (ليتنفلت)



ونســـتطيع أن نجمـــل هذه التقسيمات في هذا الشكل المبسط الذي نفذ عند المنظرين بشكول عديدة على الرغم من بساطته:



فالكـــاتب يـــتوجه إلى القـــارئ أو (الكاتب الملموس) يتوجه برسالته إلى (القـــارئ الملموس) حسب تقسيم (لينفيلت). والكاتب المجرد= الراوي، ويتوجه إلى (القـــارئ المجـــرد) أو المـــتخيل وهـــو (المروي له)، والكاتب يقدم النص الســـردي. والراوي يقدم الحكي ومقارنة الشكول البيانية الثلاثة السابقة تكتشف الـــتكرار الواضـــح مع اختلاف المسميات (القارئ= القارئ الملموس= القارئ المباشـــر) فالتقســـيم واحد والصوغ متعدد والتكرار بائن والإضافات تكاد تكون معدومة بين المنظرين فالراوي هو المبئر وهو الراوي المجرد –على نحو ما–.

ولعـــل هـــذا مـــا جعلـــني أعـــلي من شأن "وجهة النظر" بدلالتيه (الفنية والفكرية)، لأنه مصطلح يستوعب هذه التقسيمات فقط سنزيد موقع (المروي له والمروي عليه) لأن هذه التقسيمات الحادثة مشتتة للذهن وبعضها انطلق للتنظير مـــن خـــلال نصوص روائية بعينها مما جعل أكثر هذه التنظيرات مفتقرة إلى

نظرة شمولية ولا تسمح لنا بالتطبيق على الروايات المتعددة.

وإذا أضفنا إلى ذلك أن بعض الروائيين لا يلتزمون بحرفية هذه التنظيرات ويعمـــدون إلى خـــلط الأنساق والأشكال في تجربة واحدة، فوقتئذ سنشعر بعدم جـــدوى الاستعانة بهذه التنظيرات، وقد رأينا (يوسف القعيد) في روايته (يحدث فـــي مصـــر الآن) يستخدم أكثر من شكل فني والتجربة الروائية علمتنا أنه لا يوجـــد تطـــبيق حـــرفي لشـــكل تنظيري واحد. إلا أن الاستعانة بوجهة النظر بمســـتوييها (الفكـــري والفـــني) مكننا من الرؤية والتطبيق دونما خلل، وهذا لا نستطيعه بيسر وسهولة مع التنظيرات الحادثة لا سيما المحدودة منها والمكررة بعضها لبعض. إلا أن (وجهة النظر) كمصطلح يستطيع أن يستوعب الازدواج الشكلي والسردي ويمكّن الناقد من الرواية مما يجعل في عموميته قوة تمكن من الرؤى الشمولية والمختلفة لكافة الروايات.

وهكذا نلاحظ أن التنظيرات الحادثة التي يكرر بعضها بعضاً بدأت تتراجع إلى حـــدود مفهوم مصطلح (وجهة النظر) بشقيه مع إضافات قد لا تتعدى موقع المـــروي له والمـــروي عليه والصيغة والصوت الذي سنستعين بها مع وجهة النظر في الدراسة التطبيقية.

البعد الفكري والفني لوجهة النظر:

كيف تعرض الرواية وجهة النظر؟ كان هذا السؤال هو المفجر لـــ (وجهة الـــنظر) بعد أن مل الروائيون والنقاد من الطرق التقليدية المحدودة التي تعرض بهـــا الرواية والتي يقدم بها السرد الروائي، والتي لم تزد عن الـــ (أنا) أو (هو) فإما أن تعرض الرواية بالأنا المتكلم أو بضمير الغائب، وفي كل نجد السارد أو الراوي عليماً بكل شيء عن الأحداث وشخوصها ويوحي لنا بمعرفة ما يعرضه وما لم يعرضه علينا.

وتـــلك القبضـــة الحديدية للراوي /الكاتب فجرت التفكير- في وقت باكر- من أجل وسائل عرض مغايرة تقلص دور الراوي/ الكاتب العارف بكل شيء. وقـــد قـــدم (أرســـطو رأيه ثم تبعه بعد وقت طويل (فلوبير).. ثم توج (هنري جيمـــس) الرغبة في إطلاقه لمصطلح (وجهة النظر) الذي شاع وانتشر وحقق هدفه المنشود مع تطور السرد الروائي منذ مطلع هذا القرن في أوربا.

لكـــن اختفاء الراوي/ الكاتب السلطوي، وإحلال الأصوات مكانه قد فجر بـــدوره التســـاؤل الـــثاني وهو: مَنْ صاحب وجهة النظر مع الوضعية الجديدة

للراوي أو الرواة؟

لقــد كــان تحديد (وجهة النظر) مع الرواية التقليدية أمراً سهلاً وميسوراً وذلــك لعدم وجود مسافة بين الوجه والقناع وإنما كان هناك الالتباس التام بين المؤلــف والــراوي، ولا سيما أن الروائي نفسه يظهر في (الأنا) أو يستتر في (هــو) وفــي الحالــتين كان الروائي العارف بكل شيء هو الصاحب الشرعي الأوحد لوجهة النظر الروائية.

أما بعد تطور السرد الروائي والقول بالخطاب الروائي.. وبعد أن تفجرت نــتائج وجهة النظر واختفى الكاتب/ الراوي العارف بكل شيء، فإن الأمر جد مختــلف لأن الــروائي تــنازل بطواعيــة عن دور العارف بكل شيء، وقدر لشخوصه حجم الحرية المتنامية داخل الرواية والتي تسمح عندئذ بالرأي والرأي الآخر، ومن ثم لم يعد يسعى الروائي إلى نظرة أحادية أو إلى موقف بعينه تجاه قضــية تحــلقت حولهــا شخصيات وساهمت في صنعها أصوات، لم يعد هناك البطل الأوحد المسيطر على الأحداث، لأن مفهوم البطولة الفردية قد ذاب تحت وطأة الجمعية ومع اختفاء الراوي العارف بكل شيء.

وإزاء هــذه النقلة الفنية النوعية كنتيجة لــ (وجهة النظر) المطورة للبناء الفــني لــلرواية أصــبحنا نعيــد طــرح السؤال بالتفصيل: مَنْ صاحب وجهة النظر...؟ هل هو المؤلف؟ أم هو الراوي؟ أم هي الشخصيات والأصوات داخل الرواية.

إنــنا الآن نســتبعد اختصار وجهة النظر كلها لنلقيها للمؤلف، لأن الرواية مــنذ نــداءات (فلوبير) ثم (هنري جيمس) ابتعدت بالفعل الروائي عن المؤلف لتخــليص الرواية من التوجيهات الأخلاقية المباشرة والتي كانت قد وصلت حد الوعــظ المباشــر، ولأن إرجــاع الخصائص الدلالية جميعها إلى المؤلف الذي تخــترق وجهة نظره كل وسائل التعبير لم يعد مقبولاً، إنني لا أنكر حجم تواجد المؤلــف مــع تطور السرد الروائي ولكني أقول بأنه لم يعد وحده هو المهيمن على وجهة النظر، تماماً كما أنه لم يعد صاحب السرد الأوحد، ولم يعد هو فقط العــارف بكــل شيء.. لأن هذه الأمور السلطوية كلها للمؤلف قد ذابت بفعل الــتوزيع الأوركسترالى للوسائل الفنية في بناء السرد الروائي، وتأتي الدراسات الأســلوبية الحديــثة لتعضــد هذا الرأي حيث لا تعتمد الدراسات الأسلوبية لغة المؤلف كبؤرة أحادية في النص الروائي.

وعندما نسأل أيهما أسبق نص الكتابة أم كتابة النص؟ في الرواية التقليدية

الأسبقية للروائي نفسه، وهو أمر يعلي من شان الروائي، إذ كان النص الروائي الناجح وقتئذ هو المالك لذاته العارف بوجهة نظره الفكرية قبل التكوين النصي، لأن هذا كان بدافع ارتباط طبيعي بين ذات المؤلف وواقعه عبر فكر محض أو موقــف فلســفي، ولكــن وجهة النظر بعد التكوين الفني تصبح مرتبطة براوي الــنص وهــو ارتــباط لم يزد عن بعد فردي، وكان الروائي نفسه هو المحقق لخصوصية وجهة النظر في البناء التقليدي.

وعــلى الرغم من التقليص الكبير لدور المؤلف في تقنيات السرد الروائي المعاصــر إلا أنــنا نخطئ إذ نتجاوز دور المؤلف الروائي ولو بشكل مجازي، ولقــد أعجبني تنظير (أوسبنسكي) الذي أقر بالعلاقة الطبيعية بين وجهة النظر والتأليف الفني للرواية، ومن ثم عندما تناول وجهة النظر انطلق بها وبتنظيراته من مكان طبيعي وهو المؤلف فحدد وجهة النظر من خلال موقع المؤلف نفسه، على الرغم من حديثه المتطور في (بويطيقا التوليف).

وإذا كــنا لم نغال -كالآخرين- في تجاهل دور المؤلف مع تقنيات السرد الحديــث، وإذا كــنا نــنكر الــتواجد الكبير لدور المؤلف مع الروايات الحديثة والمعاصــرة بشكولها الفنية المتباينة.. فأين موقع المؤلف بالتحديد؟ وما حجمه الذي نقصده؟

أتصــور إذن أنــه حجم وسطي لا نبالغ في إقراره كما وجدناه عارفاً بكل شــيء ومسيطراً على كل شيء في الرواية التقليدية، وبالقدر نفسه لا أبالغ في إنكــار وجوده مع التقنيات الحديثة لأنه موجود ولكن بشكل غير مباشر لا يمكن أن نتجاوزه.

وقناعتي هنا تزداد مع حركية وجهة النظر في الروايات الحديثة وشكولها المتباينة.. ومهما كان الشكل.. فوجهة النظر تتحدد مبدئياً خارج العمل الروائي عــندما تكــون الفكــرة الروائية مجردة ومشبعة بعواطف تزداد اشتعالاً فتدفع المؤلــف إلى بلورتها روائياً... وهنا تنتقل وجهة النظر إلى عالم الرواية. ومن ثــم تصــبح الوســيلة الفنية للأداء الروائي هي المساعدة على تحديدها بعد أن تلبســت بشــكل فني أبعدها عن المؤلف -ظاهرياً- لتتحول إلى أصوات أو إلى فكــرة تتحــلق حولها الأصوات.. وعندما يحرص الروائي على إقناعنا بشكله الفني (كالأصوات) -مثلاً- فلا بد أن يحرص على اختفائه حرصاً يزيدنا قناعة بالشــكل الفــني -كالأصوات- فيتيح فرصاً متكافئة للأصوات دونما أي تأثير نوعــي منه كمؤلف، وعندما نشعر بعدم تعاطفه مع صوت ما نزداد قناعة بفنية

الاخــتفاء، لكنه إقرار نوعي بوجوده الحقيقي الخفي الذي نتلمسه في الخفاء من خلال حرصه كروائي على مساحات الحرية المتكافئة للأصوات، وحرصه على عــدم الإفصـــاح المباشر بوجهة نظره لإتاحة الفرصة لوجهات النظر الداخلية، ولـــو حدث وانحرف الروائي بروايته انحرافاً قصدياً لترجيح فكرة على أخرى فهـــذا يعـــني أنه يوسع لوجهة نظر قسرية في مسار غير طبيعي، وفي هذا شر عظيم على آليات السرد الروائي ووجهة النظر.

إذن فمعـــنى هـــذا أن الـــتحديد الأدق لصـــاحب وجهة النظر يتحدد داخل الـــرواية، ويتوقف على نوعية الأداء الفني الذي اعتمدت عليه الرواية (الراوي/ الأصوات/ الكاميرا/ تيار الوعي/ المسرحة...) إلى آخر الطرق التي تؤدي بها الرواية.

ومـــن التعسف النظري إذن أن نحدد وجهة النظر وصاحب وجهة النظر بشـــكل نظـــري، لأن فـــي هذا الأمر تجاوزاً صريحاً لخصوصية الشكل الفني والبـــناء الفـــني للرواية، وهذه سقطة نحسبها جيداً، لأن كثيراً من المنظرين قد وقعوا في شراكها.

وعـــلى سبيل المثال فتحديد وجهة النظر وصاحبها في رواية (تيار الوعي Strreem of consiousness)، تختـــلف اخـــتلافاً نوعيـــاً وفـــنياً عن (رواية الأصـــوات)، وتحديد وجهة النظر في (تيار الوعي) يرتبط بشكل مباشر بالعقل الداخلي والحياة الداخلية التي تتفجر منها الرؤى، ويعبر الروائي بها عن الأفكار الكامـــنة فـــي اللاشعور[25]، وقيل هي محاولة لمسرحة عقل ما وهي مسرحة تقـــلص أيضاً دور الروائي، وفي هذه الحالة يصبح تحديد (وجهة النظر) سهلاً ميســـوراً، لأن وجهـــة النظر تحددت بين الراوي والبطل والتحديد الأدق يكون تبعاً لخصوصية كل تجربة روائية في هذا المجال. وهذا يختلف اختلافاً جوهرياً مع (رواية الأصوات)*.

وبناء على ما سبق يمكن أن نقتنع الآن بأن العمل الروائي الواحد يمكن أن يـــأتي محملاً بأكثر من وجهة نظر، وهذا ما سماه المنظرون قبلنا بوجهة النظر الخارجية ووجهات النظر الداخلية التي تفرض نفسها لأسباب منها:

-أن هـــناك شكول الروايات الممسرحة ورواية الأصوات، وهي روايات

---

(25) ومـــن بين تعريفات وجهة النظر: الراوي وقد أطلقوا عليه (وجهة النظر) لأنه الجسد التنفيذي لرؤية الكاتب ثم هو المحدد لزاوية الرؤية.

* سنفصل الحديث عنها لأن رواية الأصوات هي المختارة للتطبيق في هذه الدراسة.

تمــنح شخوصـــها حـــرية تعبيرية وتكافؤاً في الرأي مما يجعل الرواية حافلة بوجهات نظر داخلية نتيجة للتعددية الصوتية التي تشغل بدورها نوعاً من التوتر المقصـــود داخـــل هـــذه الـــروايات فـــتعكس وجهـــات النظر التباين الفكري والأيديولوجي والفلسفي داخل مجتمع الرواية.

-ولأن هـــناك روايات لا تلتزم بشكل فني واحد، وإنما تمزج في عرضها بيـــن أكثر من شكل فني تبعاً لما تستدعيه خصوصية التجربة الروائية، ومن ثم ســـنجد أنفســـنا أمام تعددية صوتية تمثل إفرازاً طبيعياً لبناء فني استعار شكولا مختـــلفة لأداء تجربة واحدة كما في رواية (يحدث في مصر الآن) للقعيد، حيث اســـتدعت الـــتجربة ســـلطة الراوي الملاحظ الذي يحتفظ بحق التعليق ومن ثم الـــتهميش، ثـــم استدعت التجربة ظهور الأصوات الروائية، ثم استعان بوسائل الـــتوثيق والتقرير... وعلى الرغم من هذه التعددية إلا أننا نشعر بتماسك البناء الـــروائي الذي يعلن في النهاية عن وجهة النظر الخارجية (الكلية) التي قصدها المؤلف.

إذن فـــتحديد وجهة النظر أصبح مرتبطاً بخصوصية الأداء الفني للتجربة الـــروائية ثم بكيفية توظيف الأساليب والشكول الفنية لتحديد وجهة النظر، وكان من الطبيعي إذن أن نفهم السببية المباشرة لتركيز الدراسات الحديثة والتنظيرية مـــنها على العلاقة بين المؤلف والراوي، وهي نفسها الرغبة التي ولدت (وجهة الـــنظر) عـــند (هـــنري جيمس)، وعلى سبيل المثال أذكر أن (وين بوث) في دراســـته المعنونة بـــ (المسافة ووجهة النظر: محاولة للتصنيف) قد ركز على مســـافة تواجـــد صـــوت المؤلف في السرد الروائي فقال بـــ (المؤلف الضمني Emplied Author/ والـــراوي المعـــلن Dramatised Narrator/ والراوي غيـــر المعلن Underomatised Narrator) ثم يرصد حجم الراوي (المحايد/ المشـــارك/ العارف بكل شيء) وينتهي من تصنيفه إلى تحديد درجة الوعي عند الـــرواة بأنواعهم.. ثم علاقة العناصر البنائية بالقيم والأحكام الثقافية أو الجمالية أو حتى الفيزيقية، وهذا ما قصده بالمسافة في عنوانه[26].

ومن الجلي أن الدراسات الحديثة عن تقنيات السرد الروائي قد انطلقت من (وجهـــة النظر)، وحاولت الانسلاخ بالتنظيرات الدقيقة لكنها لما تتجاوز وجهة النظر إلا في حدود ضيقة تكتفي بالتحديد الدقيق للصيغة والصوت من ناحية ثم للمروي عليه من ناحية أخرى.

---

[26] تحليل الخطاب الروائي/ سعيد يقطين/ 291.

لوجهـــة النظر دلالتان: فنية وفكرية، وإن كنت قد أشرت إلى الدلالة الفنية فـــإن الإشـــارة الآن ينبغي أن تكون لخصوصية البعد الفكري في وجهة النظر وهي وقفة لا تقل أهمية عن وقفتنا السابقة مع البعد الفني، وذلك لأنه من الشائع أن وجهة النظر تعني استخلاص فكرة العمل الروائي، وهذا غير صحيح ألبتة، بـــل إنـــه يتعارض مع الغاية الفنية الأساسية التي استنبتت وجهة النظر، ولأن الرواية ليست مجرد رغبة في الإخبار، وإلا لقلنا إن الرواية قديمة قدم الإنسان، لكـــن الـــرواية فعل إبداعي يتجاوز مجرد الإخبار، لأن الرواية تعنى بالتكثيف الـــنوعي مـــع تشكيل فني يطمح لتفسير رؤية وتوصيل وجهة نظر إلى المتلقي عـــبر قـــنوات هي الآليات الفنية البنائية واللغوية، ومن ثم فلو أن غاية الرواية إعـــادة إنـــتاج الفكـــر الفلســـفي المحض بمحاكاة ساذجة لكانت محاولة روائية متواطئة مع نشاط إبداعي كاذب.

ولـــو أن وجهـــة النظر تعني فقط اليقظة التامة لإعادة إنتاج البعد الفكري عـــبر ســـرد روائي ما لأثر ذلك سلبياً على البناء الفني للرواية، ولفقدت وجهة الـــنظر أهـــم دوافعهـــا المؤثرة، وهي كيفية تطوير الأداء الروائي والبحث عن الـــتجديد والتـــنوع الـــذي يساعد على بلورة التجربة الروائية بتناسب كيفي مع فكرها وشكلها.

لقـــد جـــاء مصطلح (وجهة النظر) لا لمقاومة الراوي العارف بكل شيء والمـــتحكم في كل شيء وإنما جاء المصطلح لتجاوز الغاية الأخلاقية المباشرة الـــتي ســـيطرت عـــلى الروايات منذ القرن الثامن عشر في أوربا والتي عنيت وقـــتها بغاية أخلاقية الفعل لا بغاية أدبية الإبداع الروائي. ولذلك سبق (فلوبير) (هـــنري جيمـــس) عندما دعا إلى تغليب الجانب الفني ودعا في وقت باكر إلى تغييـــب الـــروائي حتى تتخلص الرواية من نزعة المباشرة والخطابية المزمنة، ورأى (فلوبير) أن الغاية الإبداعية يمكن أن تصل عبر قنوات فنية طبيعية تُعنى بالتـــلقائية الفـــنية Artistic Automomy التي قال بها لاحقاً (هنري جيمس) لإحلالها محل القصدية الفكرية التي تسكن الواقع وتحوله بالمحاكاة المباشرة إلى تدليل سيئ عبر التوجه الفكري والقيمي القصدي كغاية.

وعناية وجهة النظر بالبعدين الفني والفكري معاً يعني مساراً نقدياً طبيعياً ويعـــني أن قيـــاس الـــتطور الفـــني للروائي لا يقاس بحجم البعد الفكري الذي يحـــرص عـــليه، وإنما يقاس بحجم تناسب الفني مع الفكري في الفعل الإبداعي لـــلرواية. والـــرواية الإنجليزية –على سبيل المثال– عرفت طريق تطورها مع

"لورانس" عندما تخلى عن التصوير الفوتوغرافي ومن ثم البعد الوعظي المباشر وتحـــرك تحركاً فنياً بفكرته متجاوزاً بذلك الثبات الوعظى المباشر في الروايات التي عنيت بهدف أخلاقي فكري في المقام الأول.

وفي الرواية العربية وتاريخها أمثلة عديدة تدل على أن اليقظة التامة للبعد الفكري في الرواية قد أثر سلبياً على الأداء الفني، ونلاحظ هذا بصفة عامة في الـــرواية التاريخية حيث تزيد المرجعية التاريخية على حساب المرجعية الفنية، ونلاحـــظ ذلك في محاولات (جورجي زيدان) التاريخية حيث زادت المرجعية الـــتاريخية لغايـــة معرفية فقلت الفنية بالتبعية، ومن ناحية أخرى نلاحظ الخط الفـــني الصاعد في الروايات التاريخية، لأن الروايات الأولى عنيت بالمرجعية التاريخية والغاية التعليمية... والروايات الأخيرة وازنت بين المرجعية التاريخية والأداء الفـــني، ولذلـــك نجـــد محاولات نجيب محفوظ التاريخية أكثر فنية من محـــاولات (الجارم وأبو حديد)، ثم نلاحظ أن محاولات نجيب محفوظ الواقعية تـــتفوق فـــنياً عـــلى محاولاته التاريخية، لأنه حقق فيها الموازنة القصدية بين المرجعية الفكرية والآليات الفنية.

وتفســـير ذلك واضح في وجهة النظر، كلما زادت المرجعية الفكرية قلت المـــرجعية الفـــنية، ثـــم إن الغاية الفنية هي الأقدر على إبراز وجهة النظر في العمل الروائي، لأن موقع الراوي وحجمه في الرواية هو الذي يشكل فنية الأداء الـــروائي، وهـــو القادر على إقصاء الغاية الوعظية والقصدية الفكرية، ليعطي الفرصة لصراع طبيعي داخل الرواية فتثبت آراء وتسقط آراء أخر تبعاً لمسيرة الأحـــداث الروائية ومتطلباتها الفنية، وليس تبعاً لتوجه قيمي أو فكري أو أدلجة قصدية بتصميم قَبْلي.

وكـــلما زاد الأداء الفـــني واخـــتفى الروائي كلما صعب علينا الفصل بين الفلســـفة الفكـــرية والأيديولوجيـــة لـــلروائي وبين أساليبه الفنية المنفذة للتجربة الروائية وهذه واحدة من طموحات (وجهة النظر).

وكـــان الـــنقاد الأوربيـــون أسبق تحذيراً لتجنب سطوة البناء الفكري على البـــناء الفـــني فقالوا بأن الأدب ليس شكلاً فلسفياً، وإنما هو شكل فني، ومن ثم فوجهـــة الـــنظر ليست معنية فقط باستخلاص فكرة العمل لأن هذا يحيل النص الـــروائي إلى بعد فكري ويجهض بناءه الفني وجماله الإبداعي. ومن قبل حاول الـــناقد الألماني (أولريتش Uirici) أن يحدد فكرة (تاجر البندقية) لشكسبير على أنهـــا: "حـــق كـــبير بني على أذية كبرى"، فاستنكر عليه النقاد الأوربيون هذا

الصـــنيع. بل وعلى كل النقاد الذين اكتفوا بالبحث عن الغاية الأخلاقية والقيمية في أعمال شكسبير.

وكان (تولستوي) صاحب فلسفة دينية وفكر اجتماعي سبق الثورة الروسية وقــد انعكس ذلك على قراره قبيل مماته* وعلى رواياته لا سيما (البعث) التي امتدحها النقاد لامتزاج المشاعر والأحاسيس بالبعد الفني والفكري في كل واحد وقــد نجح في تحويل أفكاره المجردة إلى واقع حي ملموس ومشخص. إلا أنني أعــتقد أن (تولســـتوي) قد أجهض روايته وأساء إليها في نهايتها عندما استعان بنصـــوص (الإنجيل) في نهاية الرواية، وهنا ارتفعت نبرة الغاية الأخلاقية إلى درجـــة ســـلطوية جففت معها المشاعر الدلالية، ثم إن الكلام الآمر غير مقنع – دائمـــاً– للوعي الداخلي، ثم زاد (تولستوي) الإساءة إلى روايته عندما أعلن عن هدفـــه الإصلاحي بشكل مباشر عندما وجه السؤال إلى (نيكليودوف) –البطل–: كيـــف أســـتطيع أنـــا الفـــرد المنتمي إلى الطبقة السائدة أن أتحرر بمفردي من المســـاهمة في الشر الاجتماعي.. وكان الجواب: كف عن المساهمة فيه داخلياً وخارجياً.."

وهذه الإجابات المباشرة فيها النزعة الآمرة... وتغليب الفكري على الفني في نهاية (البعث) قد قلل من قيمتها الفنية.

وعـــندما جـــاء (باختين)[27] ليعيد دراسة أعمال (ديستوفسكي) عاب على الـــنقاد تصـــنيفاتهم واهـــتماماتهم الأيديولوجية والفكرية على حساب البعد الفني المهـــم، وكشـــف عن جذور رائدة لرواية الأصوات... وبشكل عام فالرواية بل والأدب الأوربي قد عرف طريق التقدم بعد الانعتاق من قبضة الكنيسة وهيمنتها الإلزامية لتحديد الغاية الأخلاقية للإبداع على حساب الجانب الفني...

إن الإصـــرار عـــلى تحديـــد (وجهة النظر) ببعد فكري فقط ليوازي –في تصـــويري– الإصـــرار عـــلى وضع نهاية لكل رواية لتسكين الصراعات بما يرضي فضول القراء.

إن مجـــال تـــنوع الأفكار الروائية يكاد يكون محدوداً ومن ثم يبقى التميز الحقيقي في القدرة على استحداث شكل روائي يتناسب مع الفكرة.

---

* *تنازل تولستوي عن ممتلكاته للفقراء قبل مماته ليترجم أفكاره إلى واقع عملي، وقراره هذا لم يكن مفاجأة لمن يعرفه ولمن يقرأ له.*

[27] *قضايا الفن الإبداعي عند (ديستوفسكي)/ باختين/.) –راجع–*

ولذلــك نجــد الفكــرة واحــدة إلا أن التناول مختلف عند المتميزين من الروائيين لأن الخطاب الروائي سيختلف تبعاً للتوجهات الفكرية والقدرات الفنية المختلفة من روائي إلى آخر.

وإذا كــان الأدب حياة لانفعال مكتوب مسرحه الذات والحياة، فإن التنميق والاحــتفال بالبعد الفكري على حساب البعد الفني أمر غير مرغوب فيه للفنون الأدبيــة لأن الشعر ليس فلسفة بديلة، وشعر الأفكار لا يحكم لجماله بقدر ما فيه مــن فكــر وإنمــا بقدر ما له من جمالية فنية، والرواية لم تعد بوقاً لتوجهات وعظيــة وأيديولوجيــة بشكل مباشر وإنما أصبحت بفعل دلالتي (وجهة النظر) وبــتطور التقنية السردية تتحرك بين الذات والواقع في مجال شعوري متوحد، وبلغة تعبيرية تناسب طبيعة التجربة وآلياتها الفنية.

إذن عندما يتحقق التفريغ النوعي للفكر عبر القنوات الفنية الروائية بتقسيم كيفي، يتحقق لوجهة النظر غايتها في الجمع بين فلسفة التجربة الروائية المنشئة للفكرة وفلسفة التجربة الروائية المنفذة لآليات الفن الروائي في كل واحد.

وإذا كــانت هــذه رؤيــة نقدية تنظيرية، فعلى مستوى الإبداع الآن رؤية مماثلة حيث إن أكثر الروايات الحديثة تعكس نوعاً من عدم اليقين الأنطولوجي الوجــودي لإنســان هــذا العصر، وهو أمر قد يفضح الادعاءات الفكرية لدى الإنســان الذي تحول بدوره إلى حالة سيكولوجية. وبناء على التحولات الفكرية فقد استجابت الرواية، وطورت طرائق السرد حتى أصبحت بعض هذه الطرائق وكأنهــا تــتحدى التنظيم الواقعي الممنطق، وذلك لنقل صورة حقيقية من عالم مــتحول مراوغ، وأصبح الاغتراب هو اليقين الثابت من بين هذه التحولات مع كثرة للشك ومع تطور علمي وتكنولوجي، فسيطر المطلق على النسبي، وانفتح اللاوعــي عــلى الوعي، وأصبحت الطبقة الرابعة في الرواية تتصل بالصفات الميتافيزيقية للتوازي مع الموقف من الحياة.

إذن فليست غاية وجهة النظر مجرد تحديد الفكرة، لأنه ينبغي لنا أن نحدد لأي وظيفــة فــنية وضــعت، علماً بأن الرواية لا تبنى على اختلافات فكرية مجــردة.. وإنمــا تبنى على تناقضات اجتماعية مجسدة. ودعاة الأدب الصافي قديمــاً- كمــا يقــول ويــليك[28] -رأوا أن وجــود أفكار خلقية يعني (هرطقة تعليمية)[29]وإن كانت هذه الأفكار لا تدنس الأدب بحضورها.

---

(28) *صاحب كتاب: نظرية الأدب.*

(29) *المرجع السابق.*

وليـــس المقصود بالفكر في الأدب -بصفة عامة- مجرد حشد معلوماتي، لأن هـــذا الأمـــر غيـــر مقـــبول إلا إذا تغلغلت الأفكار في نسيج العمل الأدبي ووجـــدت مبرراً فنياً قوياً لوجودها ومثالنا في ذلك رواية (الأخوة كارامازوف) الذيـــن مثـــلوا مساجلة أيديولوجية في ثوب فني أكثر إقناعاً، وكأن الشكل الفني استدعى المساجلة أو كأن المساجلة استدعت شكلها الفني.

وتقييـــم الأدب -بصفة عامة[30] - قد مر بمرحلتين الأولى قد ركز التقييم عـــلى ممـــلكة الفـــن لـــلفن، والأخرى ركز فيها على الغاية الفكرية وتوابعها التعـــليمية، وكـــان من الطبيعي أن يفرز المنظور الوسطي بينهما وهو "القيمة الجماليـــة" الـــتي تتوسـط في رؤيتها المعرفة والأداء الفني، وهي الأقرب إلى خصوصـــية "وجهة النظر" بالنسبة للفن الروائي، وهو مصطلح بدلالتيه يعلن أن التماســـك والتناسب بين البعد الفكري والأداء الفني هو المعيار القياسي المحقق لـــ "القيمة الجمالية".

ووجهـــة النظر بتحكيمها للقيمة الجمالية كوسيلة معيارية قد لجأت إلى هذا التوســـط لأنها تحتوي على دلالتين (فكرية وفنية) فضلاً عن أن الروائي لم يعد مشـــغولاً الآن بتأكيد الثوابت الفكرية في مجتمع ما -على الرغم من فاعلية هذه الـــثوابت- وإنمـــا شـــغل الـــروائي بإعـــادة توزيع الأضواء على القيم الثابتة، والأخـــرى المـــتحولة والمناهضة، ومن ثم يحدث قلقاً مقصوداً يفسح به المجال لوجهـــات النظر المتصارعة، وهذا ما يحدث في رواية الأصوات، والتي إن لم تغير شيئاً فعلى الأقل ستحدث جدلاً ممهداً للثوابت أو المتغيرات بقناعة تامة.

ولا أشـــك فـــي أن لوجهة النظر دورها في الدفع الروائي الإيجابي على المســـتويين الفـــني والفكـــري معاً. لأن حركية الروائي واختفاء الكاتب أعطى فرصة للتعددية الصوتية التي تحدث الجدل والقلق والحوار المثمر.

بيـــنما كـــان الـــروائي التقليدي يسعى إلى إعادة إنتاج ثوابت القيم الفكرية الشـــائعة بحماس أتاح له مساحات الاستطراد أو الخطابية الزاعقة. ومهما كان تعـــاطف القارئ مع هذه الثوابت إلا أن تعاطفه كان أكثر استرخاء لعدم وجود رؤية مضادة تثير القلق والجدل.

وكـــان إنتاج الثوابت الفكرية والقيمية قد سيطر على رواياتنا في النصف الأول مـــن هـــذا القرن، وقد تناسب ذلك تناسباً ضمنياً مع شعوبنا العربية التي

---

[30] أقول -بصفة عامة- حتى لا أقف مع المسميات التفصيلية للاتجاهات النقدية.

كانت تبحث عن هويتها، وفي وقت كانت تبحث فيه عن استقلالها وعن دفع التشكيك عن ثوابتها التراثية، فعمد الروائيون إلى استحلاب وجدان القارئ لإقرار حماساته، ولتحقيق قدر من التآلف المقصود.

وكانت الأطر الفنية في الرواية التقليدية كالزمن المنطقي والخط الطولي وأنا السارد أو ضمير الغائب... كلها وسائل قد ناسبت تعزيز الثوابت الفكرية في الرواية العربية التقليدية لا سيما في النصف الأول من هذا القرن.

ثم كانت الجدليات الفكرية والأصوات ووجهات النظر.. وكان لا بد من تحديث سردي يناسبها فكثرت البناءات الفنية الدائرية، وكثرت التداخلات التي سمحت بسيولة فنية وسمحت بالزمن الفني الدائري.. وكأن مثل هذه الوسائل الفنية المتجددة قصدت إرباك الثوابت التقليدية للمتلقي العربي، ومن ثم بدأنا نجد القارئ المنتج المكتشف المدقق فانتقل بدوره إلى داخل اللعبة الروائية وأصبح المروي له والقارئ جزءاً من التجربة الروائية ولقد أجاد عدد كبير من الروائيين مظاهر التحديث مثل (إدوار الخراط/ عبده جبير/ محمد ذيب[31]/ نجيب محفوظ... وآخرين...) وسنتوقف في الجزء التالي لاستجلاء وجهة النظر في مسيرة الرواية العربية بإيجاز حتى نصل إلى رواية الأصوات.

وجهة النظر وحركية الرواية العربية من دائرة الأنا إلى الأصوات

على الرغم من كثرة الدراسات النقدية والتطبيقية والتنظيرية لوجهة النظر في الرواية الأوربية، إلا أن وجهة النظر منطقة غير مأهولة في دراساتنا النقدية[32] العربية على الرغم من أهميتها، وهذا معناه أحد أمرين -في تصوري:

-إما أن الدراسات النقدية قد انفردت بدلالة أحادية (فنية فقط) أو (فكرية

---

[31] محمد ذيب/ كاتب جزائري ويكتب بالفرنسية، وروايته المعربة (هابيل) نموذج لتقنيات روائية فعبر (تيار الوعي) وبقدر من الملوسة يحاكي بزمن فني الواقع السياسي والنفسي الذي اعتصره نتيجة تمسكه بوطنه وانبهاره بباريس (الواقع) الأمر الذي أحدث توترا انعكس فنياً على طريقة الأداء الروائي فعمد إلى الترهين السردي من ناحية وتكسير عمودية المد الزمني المنطقي فإذا بنا أمام فيض نفسي من اللاشعور فيما يسمى بـ (البنية السانية). التي تشير إلى قدر من التشتت والضياع...

[32] وقعت على دراسة وحيدة قصيرة عن (وجهة النظر) لـ (د. إنجيل بطرس سمعان)/ راجع كتاب (دراسات في الرواية العربية من ص 90).

فقــط) فغــابت وجهــة الــنظر تحت وطأة المنظور النقدي الأحادي. وإما أن الدراســات الأوربية لوجهة النظر قد أغنتنا عن دراسة وجهة النظر في الرواية العربية؟

بالنســبة للأمر الأول فإنني أعتقد بصحته وبإقراره حيث إن نقداتنا الأولية قــد عــنيت فقــط بالجانب الموضوعي في دراسات وصفية عديدة وصلت حد الإســقاطات المباشــرة والتي اختزلت بدورها معطيات النص الفنية ولم تلتفت إليهــا، بــل وحاول بعض النقاد محاكمة الروائي من خلال الموازنة المباشرة بــالواقع، وأكد هذا المسلك النقدي على التجاهل المباشر للشكل الروائي والبناء الفني.

ومــن ناحيــة أخرى قد وقع نقادنا الأوائل فيما وقع فيه نقاد أوربا عندما اســتعاروا وسائل نقد المسرحية لنقد الرواية لوجود بعض التشابه النوعي دون الكيفــي لعناصر البناء (الشخصية/ الحدث/ الزمان/ المكان...) فأساءوا إلى نقد الرواية.

ولمــا اتصــل نقادنا بتقنيات السرد الروائي المعاصر وبالبنائية والأسلوبية ركــزوا عــلى زوايــا فنية خالصة على حساب الفكر والمضمون وكأننا تقدمنا خطــوة إلى الأمــام وأخرى إلى الخلف فأصبحنا –حقيقة– في حالة ثبات نقدي عــلى الرغم من وهم الحركة الخارجية مع الدراسات الفنية التي جففت بحدتها مــنابع الإرواء الإبداعــي لــلرواية وأوقعت النصوص تحت طائلة إحصاءات ورســوم بيانيــة ومصطلحات لما تستقر بعد. وأعتقد أن هذا التخبط النقدي في الــرواية بخاصة كان بسبب غياب (وجهة النظر) من نقداتنا، وهي التي جمعت البعد الفني والفكري معاً، بل وهناك من حمل (وجهة النظر) بثلاثة أبعاد دلالية في النقد، وكان هذا أحد أبرز الأسباب التي حملتني لدراسة رواية الأصوات من خلال (وجهة النظر).

وإذا كــان الأمر الأول يخص نقد الرواية، فإن الأمر الآخر يخص الإبداع الروائي وهو الطرف الأول والأساسي وأعني به هل أغنتنا الدراسات الأوربية لوجهة النظر عن دراسة وجهة النظر في الرواية العربية؟

إن الإقــرار الإيجابي لهذا التساؤل يعني أن الرواية العربية قد سارت في فــلك الرواية الأوربية لدرجة ذابت معها معالم التميز.. فهل هذا حقيقي؟ ولا بد أن نــتوقف مــع هذا الاستفهام الكبير لأن الإقرار بعدم التميز الإبداعي للرواية العربية يسقط بدوره المبررات لإقامة دراسة وجهة النظر... أما الإقرار بالتميز

الإبداعـــي للرواية العربية فيقيم بدوره مبررات الاستعانة بوجهة النظر لتطبيقها على مسيرة الرواية العربية.

وكـــان المسار النقدي قد زاد القضية بألغام عديدة أولها عناية بعض النقاد بـــترجمة التـــنظير دون التطـــبيق لوجهة النظر، ولاعتماد البعض على تجاهل وجهـــة الـــنظر، واعـــتماد الآخـــرين على دراسة الرواية العربية عبر مسالك الـــتمذهب فقالوا بالكلاسية والرومانسية والواقعية، وهي نفسها خطوات تمذهب الرواية الأوربية، فهل يعني هذا أننا نسير فعلاً في فلك الرواية الأوربية مقلدين إياهـــا أم أن لـــنا ملامح تميز إبداعي نحن في حاجة إلى الكشف عنها... ثم ما حجم هذا التميز -إن وجد-؟

أولاً أود أن أشـــير إلى أن الدراســـات النقدية التي صنفت المسار الشعري والمسار الروائي العربي بالواقعية والرومانسية والكلاسية كان تصنيفاً مغـــرماً بالتقســـيمات بـــدون مبرر قوي لاعتمادها.. وإذا كانت هذه التقسيمات صحيحة في أوربا لأنها عبرت عن تطور حضاري حقيقي مسبوق بفلسفات تبرره ومن ثم بمذاهب تؤكده.. فهذا أمر طبيعي. أما نحن العرب فروادنا لما اتصلوا بأوربا في مطلع هذا القرن قد عرفوا المذاهب جملة...

والتمســـك بإحداهـــا كان لهوى نفسي وليس لمناسبات تاريخية وحضارية ارتـــبطت بالواقع العربي. إذن فالتقسيم المذهبي للإبداع العربي بصفة عامة لم يكـــن منصفاً للحقيقة الواقعية للإبداعين الشعري والروائي بخاصة. ألم أقل بأن النقاد قد زادوا القضية إلغاماً.

ثانيـــاً إن فلســـفة البناء والتماثل لتصوير الحياة قائمة على فكرة أن نشوء الفـــرد يكرر نشوء النوع، وليس معنى ذلك أن ننكر على الفرد التميز بيـــن الـــنوع المنـــتمى إليه، وكذلك الأمر في فن الرواية، لأن النص الـــروائي يمثل بنية دلالية تمتاح مادتها من البنيات الثقافية الحضارية للبيئة التي أنتجتها، ومن هنا تتمايز الروايات من مكان لآخر، ولو أن الـــنص الـــروائي تزامن مع البنى الحضارية والواقع المعيشي، فإنه ســـيمثل نمـــوذج التفاعل الذي يعكس قدراً كبيراً من التميز، والتميز المعـــني هـــنا ليست فقط الجودة الفنية وإنما التميز بمعنى الاختلاف والاســـتقلال التعـــبيري -بدون النظر للمستوى الفني فهذا أمر آخر- وذلك لأن الرواية ليست نصاً وإنما هي ممارسة نصية.

ومـــن خلال هذه الرؤية النظرية نستطيع أن نقر مقدماً بحجم ما لاستقلالية الرواية العربية، وعلينا أن نبحث في مسيرتها وحركيتها على ملامح هذا التميز عبر وجهة النظر بمستوييها الفني والفكري معاً.

وجـــذور التمايز والاختلاف بين الروايتين العربية والأوربية تستمد قوامها الأولى من بنى التأسيس الأولى، حيث إن الرواية الأوربية قد نشطت وارتفعت مـــع تمكـــن الطـــبقة البرجوازية الناهضة؛ ومن ثم وجدت الرواية في التغيير الطـــبقي مبتغاها فانفتحت الموضوعات، وتغير مفهوم البطولة، وبدأ البحث عن حـــرية التعـــبير الـــتي قادت إلى (وجهة النظر) فرواية الأصوات... بينما نجد الرواية العربية قد تأسست بنيتها الأولى مع واقع عربي مهزوم ومأزوم، يعاني الاســـتعمار والتخـــلف والانقسامات، ومن ثم انشغلت الرواية العربية في مهدها بالبحث عن الهوية على المستويين الفردي والجمعي.

أمـــا المســـتوى الفـــردي فـــتدثر بالشكل السيري بصورة مباشرة أو غير مباشـــرة كأيام طه حسين وإبراهيم الكاتب للمازني ويوميات نائب في الأرياف لـــلحكيم... وفسر بعض النقاد ذلك بالمنحى الرومانسي ولكنني أعتقد أن العوز الفـــني هو السبب المباشر[33] فلم يتمكن الرواد من تجاوز ذواتهم للتعبير بخيال تركيـــبي عـــن الآخرين، فوجدوا في الذات وضمير (الأنا) أو (هو) مبتغاهم في خطـــوط طولية بسيطة التركيب، ومما يعزز هذا الرأي سيطرة الشكل السيري والروايات التاريخية على نتاج الرواد.

وعـــلى المستوى الجمعي قد استثمر المثقفون رحلاتهم الدراسية إلى أوربا للتعبير عن الهوية العربية، فسجلوا مغامراتهم في أوربا بكل ما فيها من تجريب وتخريب واكتشاف، وأرادوا أن يحددوا المواجهة بين الشرق والغرب من خلال مـــنظور فـــردي فجـــاءت تجـــاربهم باستقراء ناقص يعكس الجزء على الكل، وافترضوا حلولاً وسطية ساذجة تتوج الصراع بالزواج.

وقضـــية الهوية قدمها الرواد من خلال مواجهة الذات بالآخر في روايات (أديـــب لطـــه حسين/ عصفور من الشرق للحكيم/ قنديل أم هاشم ليحيى حقي/ موســـم الهجـــرة إلى الشـــمال لـــلطيب صالح/ الحي اللاتيني لسهيل إدريس..) وتـــابعت تـــلك الـــروايات سقوط أبطال الشرق المحملين بأبخرته ورومانسياته

---

(33) ومـــا يؤكد هذا العوز أن بعض الرواد كتبوا رواياتهم الأولى وعيونهم على الرواية الأوربية ونماذجها الـــتي يحـــتذونها ولذلـــك شكا الرواد من المرأة المصرية القعيدة المترل لأنها لا تساعدهم على البناء الروائي على النسق الأوربي... وقد عاب عليهم المازني بحماسات تنظيرية فقط آنذاك.

عـندما صدمتهم مادية الشمال الصلبة، فسقط (أديب) طه حسين مع (إلين) ومع نزواته وأفاق على صراع بين الواجب والنزوات وقد أدى الصراع إلى جنونه. وسقط (عصفور الشرق) مع فتاة المسرح الفرنسي وفشل في أن يستبطن القيسية لليلاه الفرنسية التي صدمته بالظهور مع صديق آخر لها. وبطل (موسم الهجرة إلى الشمال) لم تشفع له ثقافته ولا حمله لدفء الجنوب ليستمر في أوربا.. فعاد إلى الشـرق. وبطـل (الحـي اللاتيني) المثقف حاول تحقيق ذاته عبر فحولة الذكورة– على الطريقة العربية –فتعامل مع (المراهقة/ المومس/ العاشقة) ونجا بنفسه وعاد واستجاب لأمه ولم يتزوج من "جانين" الفرنسية.

وكـل روائـي منهم قد وضع حلولاً ساذجة للمواجهة مع الغرب وبطريقة تلفيقية لا وسطية، فطه حسين في (أديب) يفر بسقوط أديب ويعلن نجاحه وعدم سـقوطه ليعطـي إيحاء بأن الصراع لم يحسم بعد. أما (الحكيم) فلم يستطع أن يبـلور فكرة المواجهة من خلال علاقته بفتاة المسرح فاختلق حواراً مع صديق روسي مثقف حاول من خلاله الانتصار للشرق.

ومن الملاحظ بصفة عامة في هذه الروايات أن الأبطال عادوا جميعاً إلى أرض الوطـن عـلى الرغم من إغراءات أوربا، فأديب طه حسين فضل جوار (حميـدة) عـلى (إلين)، وبطل (الحي اللاتيني) يرتبط بأمه ويرفض الزواج من فرنسية، و (عصفور الشرق) جعل محاوره الروسي يتمنى زيارة الشرق، وبطل (الطيب صالح) عاد بغموضه ليتيح للأساطير أن تنسج حوله... وهذا يدل على الارتباط بالوطن.

والملاحـظ أيضـاً أن تـلك الـروايات قد جاءتْ برؤى فردية في غيبة المشـروع الحضاري.. فعالجوا الموضوع برؤى توفيقية استعانوا فيها بالجنس والمـرأة كوسـيلة قياس حضاري* ، لكن رفض الزيجات يدل على استمرارية المواجهة في ذلك الطور التاريخي.

وعـلى مستوى آخر فقد وقعت تلك الروايات كغيرها من روايات الرواد فـي قبضـة الأنا أو هو على أكثر تقدير، وفي الحالتين نحن أمام الراوي العالم بكـل شـيء وهو أمر يجب تبريره الفني والتاريخي، فقدرات الروائيين الرواد المحـدودة قد اقتضت هذه الطريقة، وبعض تلك الروايات قد خطت خطوة فنية جيدة عندما تجاوزت الأنا إلى هو مثل (أديب) الذي وقع في قبضة الراوي وهو

* كان ماركس يرى أن "الموقف من المرأة معيار لإنسانية الإنسان.

الكاتب نفسه، بينما كان الراوي في (قنديل أم هاشم وموسم الهجرة إلى الشمال) صورة فنية متطورة نسبياً.

وكـــانت روايات الرواد بصفة عامة قد وقعت في دائرة الأنا وجعل الرواد مـــن ذواتهم موضوعاً لرواياتهم فكثر الشكل السيري والخطوط الطولية ثم جاء اســتخدام الضمير (هو) لكنه لم يحقق مسافة بين الوجه والقناع وإذا بنا في حالة التــباس تــام بين البطل (هو) وبين الكاتب نفسه كما في (عصفور من الشرق/ إبــراهيم الكـــاتب/ يوميات نائب في الأرياف/ سارة/ زينب..) وتناسب ذلك مع الخط الطولي للبطولة المطلقة في تلك الروايات التي جعلت البطل أكثر التصاقاً بذاتــه عــلى حســاب ابــتعاده عن الواقع مما دفع البعض بوصف تلك الفترة بالرومانسية، وهو رأي لم يبلغ من الحقيقة منتهاها..

ثـــم كان الجهاد والمطالبة بالاستقلال مع الزعامات الوطنية قد وجه وشد الفكـــر الـــروائي نحـــو الواقع بقوة، وكانت الروايات الواقعية التي قادها نجيب محفـــوظ باقـــتدار، وتحرك الروائيون على محورين: فطه حسين ويحيى حقي والحكيـــم ركزوا على الريف وقضاياه، بينما انفرد نجيب محفوظ ومعه إحسان عـــبد القـــدوس ويوسف السباعي والسحار... لتصوير المدينة ولا سيما الأحياء الشعبية.

وتناولت الروايات القضايا الاجتماعية كالفقر والبؤس والانحلال الخلقي ثم القضـــايا الوطنية والمطالبة بالحرية والاستقلال... وبعد الاستقلال وقع الحاكم والمحكـــوم تحـــت طائلة الانتماء.. وتفجرت مع الاستقلال قضايا أُخر فازدادت الموضوعات حول وضعية الحاكم والمحكوم والحرية...

ورصـــدت الروايات القاعدة الشعبية العربية في نموها وتطورها المتدرج، تـــلك القاعدة التي رفضت القولبة الأيديولوجية التي احتمى بها المثقفون العرب، بيـــنما اكتفى القاع الشعبي بالتدثر بأبخرة الشرق ودفء البعد التجريدي المدفوع بالعمق الإيماني.

وكان من الطبيعي أن تختلف الصراعات داخل الرواية العربية، فالصراع الشعبي كان على مستوى تبدل وتغير العادات والتقاليد بفعل التواصل الإعلامي الـــذي قـــرب المســـافات وأذاب الفروق حتى بين القرية والمدينة. أما صراع المـــثقفين فـــبدأ أولاً وقد حكم عليه بعقدة الدونية التي لا يتحرر منها المثقف إلا بتمـــثل ثقافـــة الغرب والتحمس لها أو للوصول بالوطن إلى مستوى الحضارة الغـــربية، وقـــد أتـــاح هذا فرصة أخرى لظهور روايات المواجهة بين الشرق

والغـــرب لتعبر عن هذا الطور الحضاري الثاني. فتجددت روايات البحث عن الذات مثل (أصوات لسليمان فياض) النداء البعيد لأحمد مكي/ الربيع والخريف لحـــنا ميـــنه/ الوطن في العينين لحميدة نعنع/ عودة الذئب إلى العرتوق لإلياس الديري/ الثنائية اللندنية لسميرة المانع/ هابيل محمد ذيب...)

وأبطـــال هـــذه الـــروايات يختلفون عن أبطال روايات الرواد الذين ذهبوا للدراســـة فـــي أوربا... أما هؤلاء الأبطال فهم أربعينيون مما يشير إلى طور الـــرجولة والاكـــتمال والنضج الأمر الذي جعل العقلانية هي رد الفعل، وليست الـــنزوة الشـــبابية -كما جاء عند الرواد- ومن ثم كانت رحلة الأبطال هنا هي رحلة البحث عن التميز لا رحلة البحث عن الهوية أو رحلة التماهي في الآخر الأوربي بفعل البريق الحضاري الذي أغرى الرواد.

وبعـــض هؤلاء الأبطال قد خرجوا من أوطانهم وهم غاضبون ثائرون.. ممـــا أتـــاح لهـــم فرصة حمل شعاراتهم معهم في رحلاتهم إلى أوربا، ومن ثم تحولـــت ممارســـاتهم الجنسية إلى نوع من التوظيف لإبراز التداعيات النفسية المقصـــودة أو الإســـقاطات القومية والأيديولوجية، وكان من الطبيعي أن تكثر الشـــعارات مـــع أبطال هذا الطور الحضاري الذين مثلوا انتماء الشعارات أكثر من انتماء الفعل والمشاركة والمعاناة.

وكانت دوافع الرحلة مختلفة عن دوافع روايات الرواد التي كانت للدراسة أما هذه الروايات فكانت الرحلة إلى أوربا (للسياحة /للسياسة/ للتجارة/ للنفي).

وشـــهدت هـــذه الروايات تطوراً كبيراً في أسلوب السرد والعرض وتأتي روايـــات (هـــابيل لمحمد ذيب/ وشرق المتوسط لعبد الرحمن منيف/ وأصوات لسليمان فياض) أكثر تميزاً وتطوراً، ففي شرق المتوسط يتناوب البطل مع أخته العـــرض المتـــبادل بيـــن الأنـــا وهو مما يقربنا من عمق الشخصية تارة ومن ممارســـاتها الخارجية تارات. و(هابيل) لمحمد ذيب سكنت تيار اللاشعور لكن الواقع لا يغيب تحت غيهب ودهاليز اللاوعي ومن ثم عرض الصراع الروائي لوضعية المثقف المأزوم المتمسك بوطنه وبـــ (ليلى) حتى تشفى على الرغم من وقوعه تحت ضغوط الاستلاب النفسي والعاطفي بل والجنسي، وفي الوطن كان (قابيل) يتأبط شراً..

ورواية (أصوات) لسليمان فياض صورة متطورة بأسلوب آخر حيث عمد الروائي إلى تكنيك الأصوات الذي سنفصل القول فيه لاحقاً.

وكـــانت الـــروايات الواقعية الأخرى قد رصدت الشارع العربي والطبقة

الشـــعبية بطموحاتها وآلامها وآمالها... وجاء (نجيب محفوظ) نموذجاً جيداً في هـــذا المجال وقدم لنا تنويعات سردية معزوفة على أوتار قضايا الواقع الشعبي فـــي مصـــر فـــإذا بـــنا نلتقي بـــ (التذكر والترجيع والترهين السردي والتواتر والـــتعاقب والـــتحول). وتغير موقع الكاتب من رواية إلى أخرى مما يشير إلى خـــط فني صاعد في البناء الروائي، ومن خلال بعض أعماله نتبين موقع وجهة النظر من خلال قياس المسافة بين الوجه (المؤلف) والقناع الراوي:

في الثلاثية غيّب الكاتب نفسه ظاهرياً لكن غيابه المادي الظاهري لم ينف وجـــوده المتســـرب عـــبر بعض الشخصيات لا سيما (كمال عبد الجواد) وفي (الســـراب) ترك الروائي البطل ليتحدث عن نفسه وفضل الطريقة العكسية التي تبدأ بالنهاية وترتد إلى البداية بطريقة تحليلية.

وفـــي (القاهـــرة الجديدة) يبدأ من فترة محددة في تاريخ الشخصية، فتفجر بدورهـــا العـــودة إلى الماضي ثم الحاضر ليتم البناء.. وفي (قلب الليل) يحتفظ (محفـــوظ) لنفســـه بدوره كشاهد على الأحداث ومتأمل لها، بينما يتقمص بطل الرواية ويعلن الالتباس بين الوجه والقناع في روايتيه (حكايات حارتنا والمرايا) وفي رواية (رحلة ابن فطومة) يختفي ويعلن البطل عن رحلاته ومغامراته في شـــكل مذكرات للرحالة (ابن فطومة) أو قنديل كما تسميه المذكرات – ثم يصل الـــتطور إلى درجـــة فنية متميزة في (ميرامار) إذ اعتمد على تكنيك الأصوات لـــتوزيع الأضواء على الشخوص في جو من الحرية السردية التي تسمح بإبراز وجهات النظر الداخلية. وفي رواية (الحرافيش) عمد نجيب محفوظ إلى مسرحة الأحداث الروائية لإحياء الحدث الروائي إحياء ساعد على إخفاء الروائي.

وبعد أن أدت الرواية العربية فروض الولاء والطاعة للوطن والمجتمع في رحلـــتي الاستقلال وما قبل الاستقلال، بدأ الروائيون رحلة البحث عن مزيد من الـــتميز لـــلرواية العـــربية لتحميلها بعبق التراث إلى جانب تعبيرها عن الواقع فكانت رحلة توظيف التراث في الرواية العربية على مستوى الشكل والمضمون بـــدءاً بإحيـــاء الـــبعد التاريخي بمنظور فني متجدد يختلف عن البداية المتعثرة لـــلرواية الـــتاريخية حيث اعتمد الروائيون على صدى التاريخ لا على الحدث التاريخي نفسه[34] ولجأ روائيون آخرون إلى إحياء التراث الشعبي بعبقه فأفادوا

---

[34] كان الرواد يعتمدون على الحدث التاريخي نفسه ليساعدهم بعناصره على البناء الروائي كما وجدنا ذلـــك عـــند جرجي زيدان ومحمد فريد أبو حديد. لكن الروائيين المتأخرين اعتمدوا على صدى الحدث التاريخي وتركوا لقدراتهم الروائية إتمام البناء الروائي بخيالهم التركيبي.

مـــن ألـــف ليـــلة وليلة ومن الأساطير، والبعض أحيا شكل المقامات والقصص الفلســفي، وجـــاءت الرواية العربية منذ الستينيات بخاصة محملة بنكهة التراث العـــربي عـــلى مســتوى الفكر والشكل بل وعلى مستوى الصوغ اللغوي، لأن بعـــض الـــروائيين الـــتزموا بلزمات العصور التي سكنوها برواياتهم، فجمال الغيطـــاني ومحمـــد جـــبريل[35] يلتزمان بلزمات العصر المملوكي التعبيرية، وإدوار الخـــراط يفيـــد مـــن الليالي ومن ابن عربي في (ترابها زعفران) وعبد الحكيم قاسم يعيد صوغ اللغة الصوفية في أكثر أعماله الروائية والقصصية.

وكـــان الـــتوظيف الـــتراثي قد أعاد صورة الراوي إلى الرواية، فسيطر الـــراوي عـــلى كـــثير من الروايات وتنوع ما بين الراوي الشعبي إلى الراوي المـــثقف، وأفـــادت الـــرواية العربية من تقنيات السرد ودور الراوي وحركيته المؤثرة في شكل الرواية من الأنا حتى رواية الأصوات.

وأخيـــراً جـــاءت رواية (تيار الوعي) لتعيد الأنا بعمق يتجاوز الوعي إلى اللاوعي لتغرق في التذكر، ولترتفع فوق حواجز الزمن المنطقي وتسكن الزمن الفـــني الداخلي، ولتفرز الهموم والمشكلات عبر رؤية ذاتية مفعمة بالأحاسيس والمشاعر..

لقـــد وجدت الرواية العربية طريقها للتميز، وجاء ذلك على محاور الفكر والشـــكل أمـــا الفكـــر فقد عبرت الرواية عن مرحلة ما قبل الاستقلال ومرحلة الاستقلال ومرحلة ما بعد الاستقلال فكانت هموم البحث عن الهوية، وحماسات الحـــرية ثـــم قضايا الواقع للمثقفين ولغير المثقفين.. وعلى مستوى الشكل كان البـــناء المثلـــثي التقليدي وكان تسلسل الأجيال أو الرواية النهر وكانت الشكول المســـتمدة مـــن الـــتراث (الليالي/ المقامات..) وكان الراوي الشعبي، فالراوي المـــثقف. وحـــركية الراوي قد كشفت عن المستوى الفني الصاعد في الرواية العـــربية، ومعـــنى ذلك أن الرواية عكست الحياة الفكرية والحضارية للمجتمع العـــربي وأبرزت التناقض بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، وبذلك تحققت الدلالة الأولى للتميز في وجهة النظر وهي الدلالة الفكرية..

أمـــا عن الدلالة الفنية فلا نشك أن الروائيين العرب قد أفادوا من الروايات الأوروبيـــة والتـــنظيرات الأوروبيـــة، لكـــن يبقى التساؤل المهم وهو هل تسابق الروائيون العرب إلى تقليد البنى الفنية الروائية منذ معرفتهم لها تماماً كما حدث

---

[35] في روايتهما (الزيني بركات) للغيطاني ورواية (من أوراق أبي الطيب المتنبي) لجبريل.

وقـلد بعـض الشعراء العرب الكلاسية، وبعضهم رافقتهم الرومانسية والبعض الآخر أعجب بالواقعية.. فأبدعوا في هذه المجالات في وقت واحد؟

إن هـذا الأمر لم يحدث مع فن الرواية وإنما تدرج البناء الفني بخطوات ثابتة ينحت بها تميزه.. فعلى الرغم من أن رواد الثقافة العربية قد أطلعوا على الـروايات الأوربية في بدايات هذا القرن بما فيها (روايات تيار الوعي والاتجاه العبثي وروايات الأصوات..) وغيرها من التقنيات المتجددة إلا أن الرواد بدأوا من دائرة الأنا ونلاحظ ذلك عند طه حسين فعلى الرغم من معرفته بكافكا وألن روب جـرييه وأندريـه جيد إلا أنه بدأ من (دائرة الأنا) في الأيام ثم (هو) في أديـب ثم (تسلسل الأجيال) في (شجرة البؤس) وتوازي ذلك مع قدرات الريادة وعلى الرغم من معرفة طه حسين (بتيار الوعي والعبث..) إلا أنه لم يكتب في هـذا المجال.. ووجدنا روايات (تيار الوعي) بدأت في الظهور في وقت متأخر نسـبياً عـلى الرغم من معرفة العرب بكتابها وبتقنياتها إلا أن الرواية العربية سارت في خط ثابت متدرج نحو التطور الطبيعي فلم تقفز قفزاً..

ولعـل هـذا مـا يعطي لنا ثقة في حجم استقلالية الرواية العربية ببعديها الفكري والفني لأن العرب لم يكتبوا رواية (تيار الوعي) مثلاً إلا بعد أن وصلوا إلى الدرجـة الفنية – في تطورهم الصاعد– التي مكنتهم من ذلك.. ولم يكتبوا روايـة الأصوات إلا بعد أن تهيأ المناخ بحجم ما من الحرية التعبيرية وبعد أن وصـل الروائيون العرب لدرجة متميزة من الإجادة الفنية تمكنهم من الغيرية – ثم إن الرواية العربية قد أحيت شكولها التراثية.

وبـناء على هذا الحجم الاستقلالي والتميز النوعي والكيفي للرواية العربية فمـن حقنا أن ندرس الرواية العربية عبر (وجهة النظر) لنؤرخ بمصداقية فنية وفكرية لمسيرة الرواية العربية، وتصبح دراسات وجهة النظر الأوربية خاصة بالرواية الأوربية ولم تغن دراسة وجهة النظر الأوربية عن درس وجهة النظر فـي الـرواية العربية. ويصبح درس وجهة النظر في الرواية العربية ضرورة أثبتتها مبررات الاستقلالية والتميز للرواية العربية. على الرغم من إفادة الرواية العـربية مـن التقـنيات الـنظرية للسرد الروائي العالمي فمثلاً وجدنا (الكاتب العارف بكل شيء، ووجدنا الراوي العارف بكل شيء، ووجدنا الراوي الملتبس وغيـر الملتـبس، ولاحظـنا اختفاء المؤلف ثم اختفاء الراوي، ورأينا مسرحة الأحداث الروائية، ورواية الأصوات العربية).

ولهذا خصصنا هذا المسار البحثي لتطبيق وجهة النظر على تكنيك روائي

تطـــور فـــي رواياتنا العربية في مصر وهو تكنيك رواية الأصوات الذي راده باقـــتدار الروائي الروسي (ديستوفسكي) وقبل التطبيق يجدو بنا أن نتعرف على الخصوصية البنائية المميزة لتكنيك رواية الأصوات.

الخصوصية البنائية لرواية الأصوات:

إذا كان (هنري جيمس) قد نظر لـــ (وجهة النظر) فأثر بهذا المصطلح في تطويـــر الفـــن الـــروائي ووسائل التقنية السردية – فإن (باختين) قد لعب دوراً مماثلاً عندما اكتشف الخصوصية النوعية للبناء الفني لروايات (ديستويفسكي).

ولا شك في أن ما وقع عليه (باختين) يعد اكتشافاً نقدياً مهد لانتشار رواية الأصـــوات بيـــن المبدعين المتميزين بخاصة. وكان (باختين) قد جاء في وقت تـــزاحم فيـــه الـــنقاد عـــلى قصـــعة الجـــانب الفكري والأيديولوجي لروايات (ديستوفســـكي) حـــتى وصـــلت بعض النقدات بنقادها حد الإسقاط، ليجعلوا من وجهـــة نظـــرهم الإسقاطية عقائد كاملة الأبعاد التنظيرية فالتطبيقية، وغالباً ما مثـــلت بعض هذه النقدات تدليلاً سيئاً جاء على حساب البناء الفني المتجاهل في تلك النقدات

وعـــندما قـــال (ديستوفسكي): كن شخصية personality، فإنه لم يقصد الطـــبع المـــتميز Charoctar، ولـــم يقصـــد النمط Type، ولم يقصد المزاج Temperament الـــذي يكون مادة تصويرية في الأدب، وإنما قصد الشخصية المتمـــتعة بحريـــتها الداخـــلية – الاستثنائية- وبنزعتها الاستقلالية عن الوسط الخـــارجي[36]، ولذلـــك قال (باختين): إن ديستوفسكي شأنه شأن جوته لا يخلق عبيداً مسخت شخصياتهم مثلما فعل- زيوس- بل أناساً أحراراً مؤهلين للوقوف جنـــباً إلى جـــنب مـــع مبدعهم، قادرين على ألا يتفقوا معه، بل وحتى على أن يثوروا في وجهه.. إن كثرة الأصوات، وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات Polyphone الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة – كل ذلك- يعد بحق الخاصية الأساسية لروايات ديستويفسكي"[37].

وقـــبل الـــتوقف مـــع الخصوصية البنائية لرواية الأصوات، يجدو بنا أن نـــتعرف عـــلى تـــاريخ نشأتها، فهل "ديستوفسكي" الرائد هو صاحب الأولوية الأولية أم أن هناك من سبقه إلى فكرة الأصوات؟

[36] *قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي/17*
[37] *السابق/10*

إن الدافـــع لطـــرح هـــذا التساؤل هو مجرد قناعة شخصية وقياس علمي يـــرفض أن نســـترخي دائماً مع الرائد الأول والأوحد في مجال الإبداع الأدبي بصـــفة عامـــة، لأنـــه من المفترض أن هناك بعض الإرهاصات المساعدة ثم المحاولات غير الناضجة فالمحاولات الناضجة مع الرائد ثم المحاولات اللاحقة.

أمـــا عـــن تصـــوري للإرهاصـــات فهي قديمة قدم أرسطو الذي امتدح "هوميـــروس" عـــندما كان لا يدخل الشاعر أو الراوي في عرض الأحداث إلا نـــادراً ليترك فرصة الظهور والعرض للشخصيات. وهو تحديد وتحجيم مبكر لـــدور المؤلف والراوي الذي أصبح سمة من أساسيات إنجاح رواية الأصوات الآن.

ثم يعزز (سقراط) هذا الإرهاص الباكر لفكرة الأصوات فيما عرف باسم: "الحـــوار الســـقراطي" الذي تميز بأسلوبين: السينكريزا Sinkriza والأناكريزا Anakriza. أمـــا الأول (السينكريزا) فكان يقصد به تقابل وجهات النظر حول مســـألة بعيـــنها، وأما الأخرى (الأناكريزا) فقصد بها القدرة على أن تثار كلمة المناقش أو تستفز، وكان يلعب (سقراط) هذا الدور الاستفزازي نقصد (استفزاز الكـــلمة بالكلمة)، ولذلك كان محاورو (سقراط) أصحاب أيديولوجيات – رغماً عنهم– وكانت فكرة الحوار السقراطي تقترن بصورة حاملها[38].

ونفهم من هذا الإرهاص الاجتماع بأفكار متباينة متحاورة حول موقف أو قضـــية بعيـــنها.. وهـــي نفســـها الفكرة الأساسية التي تتحلق حولها الأصوات الـــروائية في رواية الأصوات. واعتقد أن للمسرح دوره الفعال في هذا التوجه الفني الباكر عند (أرسطو) و(سقراط).

ثم يأتي (فلوبير) برؤيته الخاصة في إخفاء (الكاتب/ الروائي) تنظيرياً، ثم محاولـــته التنفيذية في (مسرحة الأحداث) واحدة من المحاولات التي مهدت بقوة لرواية الأصوات من بعده، لأن رواية الأصوات تعتمد في نجاحها على التواري المقصود من الروائي وعلى فكرة الحوار أو مسرحة الأحداث – بطريقة خاصة ســـنتوقف معهـــا – عـــلى الـــرغم من أن (ديستوفيسكي) كان الأجدر بالتنفيذ النموذجي للأصوات.

وأعـــتقد أن (روايـــة الرســـائل) تعد هي الأخرى من إرهاصات (رواية الأصـــوات) لأنها تعتمد على شخصيات مستقلة ومتحاورة، والتمتع بالاستقلال

(38) راجع: المرجع السابق/16.

وبـــالحوار جـــاء بشكل أكثر تطوراً في رواية الأصوات حتى أننا نعده من أهم الخصوصـــيات المميـــزة لتكـــنيك رواية الأصوات، وتعد رواية (ماجدولين) أو (تحـــت أشـــجار الزيزفون)[39] للكاتب الفرنسي صورة متطورة وجيدة لرواية الرســـائل الـــتي استقرت على عدد محدود من الشخصيات وتحلقوا جميعاً حول قضـــايا واحـــدة، وكـــان الحوار عبر الرسائل المتبادلة ثم إن الحدث الواحد يتم عرضـــه مـــرات عديدة عبر الرسائل المتبادلة بين الشخصيات، ومن هنا اعتقد بوجـــود مشابهة -إلى حد ما- بين رواية الأصوات ورواية الرسائل. وبالنسبة لأدبـــنا العـــربي الحديث نجد محاولة روائية متواضعة اعتمدت في بنائها على الرســـائل المتـــبادلة بين شخصيات ثلاث (إبريسم /رجاء/ سداد) وكانت رواية (إبريســـم) أو (غرام حائر)[40] للروائي محمد عبد الحليم عبد الله، وقد كتبها في شبابه وبدايات عهده بالرواية سنة 1936/1935.

أمـــا المحـــاولات غير الناضجة تنفيذياً وكان لها السبق قبل (ديستوفسكي) فهـــي محاولـــة (ن. غ تشير نيشيفسكى) حيث وقع على تنظير جيد وهو يبحث عن تصميم موضوعي Construction لموقع المؤلف الحيادي. وكان معاصراً لـــ ديستوفسكي، ولكنه سبق ديستوفسكي في روايته (درة التكوين) التي سعى فيها لتخطي الحدود السائدة لشكل الرواية المنولوجية، ويبدو أن هذه المحاولة لم تـــرتفع إلى مســـتوى محاولات (ديستوفسكي) ولذلك لم يكتب لها الانتشار على الـــرغم من السبق. إلا أن تنظيراته كانت الأقوى في هذا المجال لأنه ركز على نقطـــتين مهمتين لرواية الأصوات، أما الأولى فهي موقع الروائي ودعا إلى أن يكـــون الـــروائي حيادياً بارداً كالجليد، والأخرى هي الحرص على التباين بين شخوصـــه الـــروائية تبايناً يشبه ألوان قوس قزح -على حد تعبيره- وقال يعبر عـــن حيادية المؤلف: "كل شخصية تقول دفاعاً عن نفسها (الحق معي) لكم أن تحكمـــوا عـــلى هذه الشخصيات الروائية التي تتبادل المديح فيما بينها، وتتبادل الذم فيما بينها أما أنا فلا شأن لي بذلك[41].

والتـــنظير الذي قال به (ن. غ. تشير نيشيفسكى) رائع فيما يخص حرصه عـــلى التـــباين بين شخوصه الروائية وهي فكرة (اللاتجانس) التي تمثل قاعدة

---

(39) ترجم الرواية بأسلوب رائع مصطفى لطفي المنفلوطي.

(40) عرفت الرواية بالعنوانين. وقد صدرت طبعة متأخرة سنة 1977 عن دار مصر للطباعة.

(41) نقـــلاً عـــن (ديستوفســـكي/ الرسائل المجلد الأول /ص86). وورد في (قضايا الإبداع الروائي عن ديستوفسكي/ لباختين/ 94.

الإبــداع الأساسية لرواية الأصوات. وأما فيما يخص حيادية الكاتب التي تصل حــد البرود فإنني أضم صوتي إلى النقاد الذين عابوا عليه هذه المبالغة الحيادية والحياديـــة مطلوبة في رواية الأصوات ولكن وصولها إلى هذه الدرجة فيه قدر كبير من المعاناة للروائي.. وصعوبة أخرى لإقناع المروي له أو المروي عليه بذلك[42].

إذن فهـــناك محاولات عديدة قد سبقت (ديستوفسكي).. ولم يكن هو الأول وإن كـــان هـــو الرائد، والذي سنتخذ من محاولاته الروائية نموذجاً أساسياً مع نمـــاذج روائيـــة عـــربية أخرى لتفصيل القول في الخصوصية البنائية لرواية الأصوات.

وإذا كنا قد توقفنا مع الإرهاصات والبدايات الأولى لرواية الأصوات فإننا نقـــترب الآن مـــن الخصوصـــية البـــنائية لرواية الأصوات، وأفضل البدء من المصـــطلح، وما أوردته المعاجم عن المصطلح (تعدد الأصوات) يكاد يترادف مع ما قال به (سعيد غلوش):

1- *مصطلح يميز به (باختين) الرواية الديستوفسكية.*
2- *وعند (بارت) مميز للنص السردي.*
3- *ولا يـــتوفر (الـــنص المتعدد الأصوات) على أيديولوجية خاصة به، لأنـــه يـــتوفر عـــلى فـــاعل (أيديولوجـــي)، إنه جهاز يعرض عبر أيديولوجيات، ويستهلك داخل هذه التعارضات.*
4- *ولا تمتـــلك الكـــلمة والخطـــاب عـــند (باختين) حقيقتهما في مرجع خـــارجي عـــن الخطـــاب الذي يعكسانه، كما لا يلتقيان مع الفاعل الديكارتي المالك لخطابه، والمنسجم مع نفسه، والممثل لها، بل تعتبر الكـــلمة والخطاب توزعاً بين مختلف القضايا الخطابية التي يمكن أن يحتلها "أنا" متعدد الأصوات في آن واحد[43].*

ومـــنطوق هذا المصطلح قد ركز على مفهوم (اللاتجانس) بين الأصوات بالإضافة إلى إثبات سبق (باختين) في إكتشاف هذا التتكيك النوعي في روايات ديستوفســـكي وسنتوقف هنا مع ثلاث نقاط محددة ستبرز لنا – إلى حد بعيد– ما تنطوي عليه رواية الأصوات من خصوصية بنائية.

---

[42] *سنفصل القول في هذه النقطة في جزئية (موقع الكاتب في رواية الأصوات) لاحقاً في هذا البحث.*
[43] *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة/ سعيد غلوش/ 136.*

أ-اللاتجانس

ب-الحوار والمنولوج.

ج - التعدد اللغوي

أ-اللاتجانس:

كانت هناك مبررات قوية للبطولة المطلقة في الرواية، وهي بطولة تصبغ الأحـداث بوجهـة نظـرها، وكانت الطبقية سبباً.. وكان ضعف البناء الروائي سـبباً.. وعـدم القـدرة الغيرية على تقمص ذات أخرى.. سبباً.. وفي روايتنا العربية كان التقليد الأوربي سبباً.. وضعف الروائي سبباً.. والنزعة الرومانسية والاتجـاه السـيرى سبباً.. والواقع المتحد ضد الاستعمار سبباً ثم كان التحرك الجمعي بعد الاستقلال بفعل زعامة أو مبادئ.. سبباً.

لكـن بتطور تقنيات السرد الروائي مع الستينيات، ووجهة النظر من قبل كان لا بد أن يتهيأ المناخ لإعادة إنتاج رواية الأصوات بعد (ديستوفسكي) وكان الالتصاق بالواقع في مسار روايتنا العربية مشجعاً على بروز رواية الأصوات الـتي أعلـنت بطـريقة فنية غير مباشرة عن رفضها للبطولة الفردية المطلقة، والـرأي الواحـد حـتى لو كان دكتاتوريا.. فكانت البداية مع (فتحى غانم) في رباعيـته الصوتية (الرجل الذي فقد ظله) ثم (نجيب محفوظ) في (ميرامار) ثم تتابعت روايات الأصوات.

وأصـبحت مهمـة الـروائي فـي (رواية الأصوات) ليست التغلغل إلى الموضوعي بل تأكيد استقلالية الأنا الغيرية، لا بوصفها موضوعاً Object بل بوصـفها ذاتاً فاعلة Sebject أخرى[44].. ومن ناحية أخرى فالحدث الروائي في (رواية الأصوات) لا يذعن لتفسير أحادي مشدود لمركزية محورية واحدة، لأن الحدث الواحد يتوزع على أصوات لإبراز ردود الأفعال.

ومـن هـنا فرواية الأصوات لم تعرف التجانس التقليدي الذي يغري نقاد الرواية التقليدية. إن اللاتجانس يكمن أيضاً في تباين الأصوات الروائية الحاملة لوجهـات الـنظر، وكـلما زاد التباين بين الأصوات كلما تحقق النجاح لرواية الأصوات.

وروايـة الأصوات مشدودة إلى الواقع -غالباً- ومن ثم فهي مشدودة إلى

---

[44] *قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي/15.*

منطقة مفعمة بالتناقضات المتعايشة في الممارسات الحياتية، ولأن كل شيء في الحياة له طبيعة طباقية Cointerpaint، لذلك كانت الروايات التقليدية المنغرسة فـــي الواقـــع والـــتي تسعى لصهر عناصره المتنافرة داخل وجهة نظر أحادية، كـــانت تثير غرابة لتساؤلات عديدة تترادف في كيفية تجاوز الواقع بمتناقضات لإحداث انسجام قسري.

ثـــم إن الواقـــع نفســـه غالباً ما يمثل عنصراً متنافرا مع الذات (الصوت) وليس منسجماً معها، لأن كثرة التحديات الواقعية تعمق الرؤى وتحيلها إلى مثل عـــليا ذاتيـــة فـــتزيد الأصوات الروائية قدرة على الاستقلالية النوعية، ويزداد الصوت تشبثاً برأيه كلما زادت أحمال الضغوط الواقعية عليه.. ولعل هذا يفسر لـــنا أمرين أولهما سبب سكون رواية الأصوات للواقع والتغذي على معطياته، وآخرهما نقل اللاتجانس بواقعيته ومصداقيته إلى رواية الأصوات.

إن الـــتجانس ضـــد فلســـفة الأصوات التي تعتمد على الاختلاف والتنافر لإبـــراز وجهات النظر كأساس بنائي مساعد على إنجاح مهمة الأصوات، ومن ثم فالتعددية الجوهرية لأشكال الوعي هي المخلقة للتعددية الصوتية التي ترفض الاندماج والتوحد في رؤية أحادية.

وإزاء هـــذه الخصوصـــية الـــنوعية لرواية الأصوات (اللاتجانس) تصبح الـــنقدات الباحـــثة عن حدود الانسجام القسري لإبراز وجهة نظر واحدة تصبح نقـــدات غير مقيدة وغير مقدرة لخصوصية البناء الفني لرواية الأصوات الذي يحفـــل باللاتجـــانس. ومن ثم لو استعنا بالتحليل الأيديولوجي سيقودنا إلى أدلجة الرؤى أو اختصارها واعتصارها في رؤية أحادية. ولو استعنا بالتحليل النفسي سيقودنا لتحليل قد يبعدنا عن الموضوعية المعبر عنها. وسيضعنا أمام مساحات واســـعة تستوعب التأويل والإسقاط. أما الاستعانة بوجهة النظر بدلالتها الفكرية والفـــنية، ستمكننا من رواية الأصوات وستقدر خصوصية اللاتجانس التي تتمتع بهـــا روايـــة الأصـــوات، والـــتي تتمايز بها عن غيرها من الروايات التقليدية الأخرى.

فـــي روايـــة (أصوات) لسليمان فياض يقرر (حامد البحيري) العودة إلى الوطـــن مـــع زوجـــته الفرنسية (سيمون)، وعندما وصل قابله المأمور والعمدة واحـــتفت بهمـــا البلدة، ثم حركت الغيرة نساء القرية (زينب / نفيسة القابلة/ أم أحمد) وقمن بختان (سيمون) عنفة فماتت غرقاً في دمائها.

إن اختصـــار المعطيـــات والأصوات كلها في هذه الرواية في معنى واحد

فقط هو لقاء الشرق بالغرب لأمر فيه إجهاض لمعطيات هذه الرواية، وفيه ظلم شديد لـ (اللاتجانس) للأصوات في هذه الرواية، لأن (سيمون) صوت تحركت حولـه وجهات النظر (المأمور) صوت السلطة في بعدها الإنساني المثقف، و(أحمد) صوت لـلغيرة والحقد الدفين، و(العمدة) ممثل للدهشة والإعجاب المنقطع النظير، و(زينب ونفيسة) صوتان لغيرة المرأة.. و(سيمون) نفسها صوت يعبر عن انفتاح الشهية والرغبة في الاستطلاع.. بالإضافة إلى أصوات أخر.. فهل يمكن أن نتغافل معطيات هذه الأصوات لنكتفي فقط بفكرة لقاء الشرق بالغرب.. هل يمكن أن نتجاوز هذه الأصوات المتباينة لنجمعها قسراً تحت وجهة نظر أحادية..؟

إن المسلك النقدي الذي لا يقدر (اللاتجانس) في رواية الأصوات لا بد أنه سيقع في تجاوزات علمية في تقييمه لمعطيات أي رواية أصوات. إن الأمر يختلف مع رواية الأصوات عنه مع الرواية التقليدية، فمثلاً (عصفور من الشرق) للحكيم رواية تقليدية، وفكرة لقاء الشرق بالغرب من خلال منظور ذاتي أمر واقعي وإقراره إقرار لكل المعطيات الفكرية في هذه الرواية، لأن الذي لم يستطع أن يظهره الحكيم في هذا اللقاء الحضاري بينه وبين محبوبته (فتاة شباك المسرح) استطاع أن يستكمله بشكل مباشر في حواره مع صديقه الروسي المغرم بالشرق.

إن الأمر هنا يختلف فليست هنا أصوات، وليست هنا رؤى متباينة وإنما رؤية واحدة تتحرك نحوها الأحداث الروائية، وهو الأمر نفسه في رواية (أديب) لطه حسين، و(قنديل أم هاشم) ليحيى حقي، و(الحي اللاتيني) لسهيل أدريس، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح. كلها روايات تناولت موضوع الشرق والغرب بوجهة نظر أحادية تبرز التباين بين حضارتين (الشرقية بدفئها وأبخرتها ورومانسيتها، والغربية بماديتها وصلابتها وبرودتها). أما رواية سليمان فياض (أصوات) فالأمر جد مختلف، لتمتع الأصوات الروائية بوجهات نظر متباينة، فالعمدة يختلف عن أحمد، وحامد البحيري يختلف عن سيمون، وسيمون تختلف عن زينب.. ومن هذا التباين ولدت رواية أصوات تعبر عن وجهات نظر متباينة..

وسمة (اللاتجانس) التي تميز رواية الأصوات عن الرواية التقليدية يمكن أن نستشهد عليها في موضوع آخر كموضوع الصراع الطبقي بين الإقطاع والفلاحين، وقد وجدنا هذه المواجهة في بناءات تقليدية لروايات نحو (الأرض)

للشـــرقاوي و(رد قلبي) للسباعي و(ما وراء النهر) لطه حسين.. فهذه الروايات جمعت الصراع الطبقي بين الإقطاع والفلاحين إلا أن هذا الصراع بأصواته قد ســـعى به المؤلف لغاية أحادية ولدت فكرة واحدة بعينها، وذابت الشخوص كلها فـــي أحـــد مضمارين (الإقطاع) أو (الفلاحين).. تماماً كالصراع الكلاسي بين الخيـــر والشـــر.. أما رواية القعيد (الحرب في بر مصر) فهي رواية أصوات اعـــتمدت عـــلى المواجهة بين الفلاحين والإقطاع، ولكنها عرضت القضية من خلال أصوات متباينة الرؤى وكل صوت يتمتع بمساحة من الحرية والاستقلالية ولا ينضـــم لأحد الفريقين (إقطاع /فلاحون) كما في بناء الرواية التقليدية. لأن الإقـــرار بالوعي الغيري حقيقة بنائية لا يمكن تجاهلها في هذه الرواية. فالحدث واحـــد وهو: أن (مصري يؤدي الخدمة العسكرية بدلاً من ابن العمدة المدلل) ثم يعرض الحدث من وجهات نظر مختلفة، فالعمدة يحكي ويقص وينتصر لطبقته، والخفيـــر والـــد (مصـــري) يحكي وينتصر لطبقته المظلومة، والمتعهد يحكى وينتصر لذاته ولنموذجه المزيف للحقائق، وصديق (مصري) الجندي يحكى من وجهـــة نظـــره.. إن تجـــاهل الإمكانات الفكرية التي تعبر عنها هذه الأصوات ومحاولـــة اختصـــارها في رؤية أحادية تمثل مواجهة طبقية أمر فيه كثير من الإجحاف وقليل من الإنصاف لـــ اللاتجانس الذي تتمتع به رواية الأصوات.

ومـــن أجـــل هـــذا قيل إن رواية الأصوات تختلف في بنائها وتذوقها عن الـــرواية التقـــليدية لأنها تخالف علم الجمال الاستاتيكي الذي يؤكد على جمالية الـــتجانس، أما رواية الأصوات فهي تحرص على (اللاتجانس) النابع من حقيقة واقعيـــة.. وكأنهـــا تحـــتفظ للواقع بكل متناقضاته وحركيته دونما تدخل إنساني للـــتوفيق أو التلفيق وتحتفظ بمساحة من الحرية لكل صوت دونما محاولات من المؤلـــف لتوجيه الصوت (الأصوات) نحو غاية فكرية أحادية وهي ميزة لرواية الأصـــوات وقـــدرة فنية لكاتب رواية الأصوات على الناقد أن يقدرها ويبرزها ويحافظ عليها.

اللاتجـــانس من أساسيات إنجاح رواية الأصوات، وكلما كانت الأصوات مختـــلفة في توجهاتها الفكرية وانتماءاتها الطبقية كلما ساعد على إظهار مساحة الحـــرية التي يتحرك فيها الصوت بوجهة نظره، ونلاحظ هذا الأمر في روايات الأصـــوات الـــناجحة مثل رباعية فتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله) حيث أقام بناءه الروائي على أصوات غير متجانسة فكرياً وطبقياً، (خادمة/ ممثلة / رئيس تحريـــر/..) وفـــي (ميرامار) لنجيب محفوظ اعتمد على (إقطاعي جاهل /مذيع

معارض للثورة /خادمة..).

وكلما اقتربت الأصوات من التجانس كلما قلت فاعلية الأصوات، ويؤثر هذا على المستوى الفني للرواية، ونلاحظ هذا في رواية (عبده جبير) -مثلاً- إذ جعل أكثر أصواته عبارة عن مجموعة من الأخوة لهم نشأة واحدة وأسرة واحدة، وأصبح اللاتجانس بينهم يكاد ينحسر في طموحاتهم المختلفة. والأمر نفسه تلاحظه أيضاً في رواية (إبراهيم عبد المجيد) (المسافات) فسكان المنطقة يتشابهون في الفقر والجهل والجنس وتعلقهم جميعاً بأمل واحد وهو عودة (قطار الكنسة).. وقد أثر هذا على البناء الفني للرواية كرواية أصوت كان ينبغي أن تعتمد عل (اللاتجانس) بشكل أساسي.

مع الرواية التقليدية كنا نمتدح قدرة الروائي على إيجاد كيان روائي متجانس يذيب التنافر والاختلاف بفعل رؤية أحادية.. لكننا في رواية الأصوات لا نبحث عن هذا التجانس، وإذا وجد فهو سيؤثر سلبياً على بناء وتكنيك رواية الأصوات. ومن ثم فلن نبحث عن الحسم الكلي حتى لا نجهض قدرات التمايز والاختلاف واللاتجانس للتعددية الصوتية.

لقد جاءت رواية الأصوات إذن لتحطيم التفكير الاستاتيكي والرؤية الموحدة التي تنطلق من المؤلف إلى بطله إلى أحداثه ليظفر المؤلف بوجهة نظره الكلية التي خطط لها سلفاً. أما في رواية الأصوات فالمؤلف بعيد عن أصواته المستقلة الأمر الذي يتيح مساحة من الحرية لمساحة من تعدد وجهات النظر والتي جاءت في رواية الأصوات وكأنها صدى لنسبية (أينشتين) حيث أصبح تعدد الأنظمة الحسابية معه أمراً مألوفاً.

ب-الحوار والمنولوج:

الحقيقة تتولد بالحوار، والخاصية الحوارية في رواية الأصوات وسيلة أساسية لتقديم الحقيقة، والحقيقة الواقعية بخاصة التي تحتفظ للواقع بقوامه المليء بالتناقضات والتفاوتات الفكرية والطبقية والاقتصادية..، ولم يكن غريباً أن يسمى (سقراط) نفسه بـ (القابلة) لأنه كان يستدرج الناس إلى الحوار والجدل فيولد منهم الحقيقة.

والتكنيك الفني لرواية الأصوات يرى أن الصوت الروائي ليس بطلاً بتعبير الكلاسيين، وإنما هو وجهة نظر تجاه نفسه وواقعه، فهو جزء من كل ينتمي إليه، يتفاعل معه ومن ثم يتحاور معه، فالحوار أساس في الأصوات

وبدونـــه تتيـــبس وتجمد أو تنغلق على ذاتها الأصوات بطريقة الرومانسيين أو بطـــريقة تيـــار الوعـــي.. لكن الصوت واستخدامه لـــ (الأنا) السردية لا يعني الانغـــلاق على الذات وإنما يعنى الانعتاق ليكتشف الصوت وعيه بذاته ووعيه بالآخـــرين، والروائي في رواية الأصوات لا يحفل بتصوير تفصيل الممارسات الحياتية للصوت لأنه يركز ويهتم بردود أفعاله، لأن ردود الأفعال تمثل خلاصة لدرجة وعي الصوت بذاته وبالآخر، ومن ثم فنحن النقاد بالتبعية علينا ألا نحفل بالـــبحث عـــن ملامح الواقع في حركية الصوت قدر عنايتنا بالبحث عن الدلالة المحـــركة لـــرد فعل الصوت تجاه ذاته وتجاه الآخر أو كما قال (ديستوفسكي): "إنني أبحث عن الإنسان داخل الإنسان..".

ووعي الصوت بذاته وبالآخر كاف للانعتاق من دائرة الأنا. وكاف لتفتيق شـــرنقة المـــنولوجية للتعبير عن الذات والآخر عبر الحوار. والصوت الروائي كـــنموذج اجـــتماعي ليس جديداً، وإنما الجديد هنا هو البحث عن الإنسان داخل الإنســـان.. فالصـــوت هـــنا حـــر ودائم الحركة والحوار، وليس مجرد نموذج اجتماعي مقتطع من واقعه لإتمام رؤية أحادية كما نجد في الرواية التقليدية ومع روايـــة الأصـــوات "لا يجوز تحويل الإنسان الحي إلى موضوع أبكم، لإدراك غيابي يجري تنفيذه[45].

ولاكتشـــاف وعي الصوت بذاته وبالآخر كان لا بد من التغلغل الحواري، لأن ممارســـة الصـــوت للوعي الحواري هو الذي سيكشف عن نفسه وعن رد فعلـــه تجاه الآخر.. ومنهما معاً نستخلص وجهة النظر الجزئية استخلاصاً من صوت متحرك لا من نموذج جامد.

وفـــي رواية الأصوات تدور الأحداث حول طرائق الكشف عن الشخصية داخـــل الحياة نفسها وذلك من خلال الطبيعة الحوارية التي سترتفع بدورها فوق تقـــليدية التناول الروائي الذي كان يعنى بالدرجة الأولى بالتصوير والتجسيد..، ولذلـــك كان الطابع الحواري الدراماتيكي هو الأنسب لرواية الأصوات للكشف عـــن أغوارهـــا.. ثم إن تعددية المواقف والرؤى الأيديولوجية المتعادلة النفوذ المختـــلفة اتجاهاتهـــا ســـتكون هـــي المولدة للحوار، لأن وجهة النظر للصوت الـــروائي لا تـــتحدد مـــن خلال موقف حواري منغلق.. وإنما تتحدد من خلال انفعال الصوت بالقوى الإدراكية من حوله .. وبالتعامل مع الآخرين.

---

[45] *قضايا الفن الإبداعي عند (ديستوفسكي)/ 83.*

ومثالـــنا هـــنا من رواية (الكهف السحري) لطه وادي، حيث إن شخصية (إبـــراهيم) كصوت قد وصلت بالتعاقب التراكمي للأحداث السيئة (القبض عليه /دخول السجن/ موت الأم/ فشله في حبه الجامعي/..) إلى درجة من المنولوجية الطاغيـــة الـــتي هيأتها له الأحداث، إلا أن صوت (إبراهيم) لم ينغلق على ذاته وإنما كان يعمل من أجل الآخرين.. ثم بالحوار اقتحمت (كريمة) عالمه وغيرت بـــالحوار والحـــب طبيعة التساؤل داخله.. فبدأ يعيد التفكير في نفسه وتوج ذلك بزواجه من محاورته (كريمة).

والحـــوار فـــي رواية الأصوات ليس مقدمة للحدث وإنما هو الحدث ذاته، ولذلـــك فـــالحوار ليس وسيلة لمسرحة الأحداث ولإخفاء الروائي، وإنما أصبح الحـــوار غايـــة نســـتطيع بـــه اكتشاف حجم التباين واللاتجانس بين الأصوات الروائية لأنه يكشف عن مستويات التفكير المختلفة، ويكشف عن جوانب التمايز بيـــن الأصـــوات الـــروائية، ثـــم إن الحوار يعزز الترهين السردي، والترهين الســـردي هـــو المغـــذي لفاعـــلية الأحـــداث الروائية – في رواية الأصوات– وحركيـــتها بـــدلاً مـــن الانغلاق الاستلابي للمنولوج، ثم إن الحوار يمثل رؤية متجددة تذيب سطوة التوجه القيمي الأحادي.

إذن فرواية الأصوات وما تمتلكه من علاقات حوارية بين الأصوات تمثل جهـــداً جماعيـــاً تجـــاه موقف محدد أمكن الاسترشاد به حوارياً بين الأصوات الـــروائية، وفـــي ضـــوء العلاقات الحوارية نقبل من الحداثيين مفهوم (الكلمة المزدوجة الصوت) التي تتولد من خلال ظروف العلاقات الحوارية، وهي رؤية نقدية تمثل (ما بعد علم اللغة)[46].

وبـــقى أن نوضـــح أن تعدد الأصوات واستقلالها بوجهات النظر لا يعني الانغـــلاق لكل صوت والابتعاد عن الأصوات الأخرى، لأن الاستقلال الصوتي هـــنا اســـتقلال نســـبي يختـــلف عن (الاتجاه النسبي في المعرفة Relativity) ويضـــرب لـــنا (باخـــتين) مثلاً موضحاً برواية (تولستوي) المعنونة بـــ (ثلاث ميـــتات) فرصـــد لـــ موت لسيدة نبيلة /موت لحوذى/ موت لشجرة) فمثل هذا التـــناول لا يدخـــل تحت (رواية الأصوات) على الرغم من تباين الميتات، لأن المؤلـــف هـــنا امتـــلك ناصـــية الأمور (عارف بكل شيء) فتمكن من الوصف والمقابـــلة والمقارنة ليفسر بعضها بعضاً.. فالمؤلف هنا يساوي المنظور الجامع لهـــذا الاستقلال النسبي، فأوجد وحدة عضوية لمتفرقات ثلاثة. مثل هذه الرواية

(46) سيأتي تفصيل في جزئية اللغة وخصوصية استخدامها في رواية الأصوات.

لا تعــد رواية أصوات أولاً لوجود المؤلف (العارف بكل شيء) وثانياً لاختفاء الحــوار والفاعــلية بيــن أصــحاب الميتات المختلفة.. ومن ثم فغياب الرابطة الحواريـــة أبعد هذه الرواية عن الأصوات.. ونصل إذن إلى أن اللاتجانس بين الأصــوات لا يعني العزلة التي لا تقيم حواراً لأن اللاتجانس هو المولد للحوار والمســبب له ولأن الحوار هو الأساس في بناء الأصوات، وهو الذي يدلنا على كيفية استخلاص وجهة النظر، والحوار في رواية الأصوات يبدأ بالحوار الكبير مــنذ اختيار المؤلف لأصواته المتباينة فهذه الأصوات المختلفة بوجهات نظرها تمــثل حواراً كبيراً ينقلنا بدوره إلى حوارات جزئية فعالة داخل الأصوات وبين الأصوات في الرواية.

وكــانت هــذه القيمة الكبيرة والمساحة الفعالة للحوار في رواية الأصوات ســبباً فــي اعــتقاد بعــض الــنقاد بسبق الحوار السقراطي وحوار مسرحيات الأســرار.. وغيــرها إلا أن (ديستوفســكي) قد أوجد هذه الحوارات كمتطلبات أساســية لرواية الأصوات وهذا أمر أبعد حوارات الأصوات عن ما يشبهها من الحــوارات الــتراثية الســابقة عليها وقد وضح (باختين) ذلك بقوله: ".. يعتبر ديستوفيســكي مؤسس تعددية الأصوات الحقيقية التي لم تكن موجودة، وما كان بإمكانهــا أن توجد لا في (الحوار السقراطي) ولا في (الهجائية المينيبية).. ولا عــند شكســبير أو ســرفانتيس.. لكن تعددية الأصوات قد جرى التحضير لها بصــورة جوهرية في هذا الخط من تطور الأدب الأوربي، إن هذه التقاليد كلها ابــتداء من الحوار السقراطي.. كانت قد انبعثت وتجددت عند ديستوفيسكي في شكل جديد وأصيل خاص بالرواية المتعددة الأصوات[47].

أما البعد السيكولوجي في الحوار الداخلي فهو محجم في رواية الأصوات، لأن الــبعد الســيكولوجي فــي رواية الأصوات ليس ذاتياً بحتاً كما وجدناه عند الرومانســيين، ولا مــتوغلاً فــي اللاوعي كما وجدناه عند (جويس وفرجينيا ولــف)، وإنما يأتي البعد السيكولوجي في الحوار الداخلي بطريقة فنية خاصة تسمح بالتغلغل في الجوهر الموضوعي للجماعة البشرية بتناقضاتها.

إن الوعي الذاتي للصوت الروائي يأتي مشبعاً برغبة حوارية طاغية، لأن الصوت عندما يتحدث فإنه لا يلتف حول ذاته، وإنما يلتف نحو الخارج ومن ثم فهو دائم التعامل مع الأصوات الأخر والمواقف الأخرى في مسارها الاجتماعي الخــارجي الــتي تــزكي عنده القدرة الحوارية. ونلاحظ هذا في أكثر روايات

(47) *قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي /262*

الأصـــوات العـــربية ولا ســـيما عند فتحي غانم. فرئيس التحرير (ناجي) دائم الاستحضـــار لزوجته ولـــ (يوسف) الذي انتزع منه رئاسة التحرير ليحاورهما حـــواراً داخـــلياً وظل على ذلك حتى أصبحت ممارساته الواقعية مجرد امتداد لـــتفكيره الحـــواري الداخـــلي وينكشف الموقف أكثر في لحظات ما قبل الموت عـــندما جمع زوجته و(يوسف) على مائدة واحدة ليحي صورة قائمة في داخله قبل أن يعالج سكرات الموت يومئذ وهنا نشعر أن الحوار الخارجي جاء امتداداً طـــبيعياً لـــلحوار الداخلي والعكس صحيح، فارتباط الصوت بالخارج هو المولد الأساسي للحوار الخارجي والداخلي وهذه ميزة تكاد تنفرد بها رواية الأصوات.

فـــي الحوار الداخلي يقيم الصوت حواراً مع الغير، لكن الصوت لا يمتص رحيق الآخر ولا يندمج معه، وإنما يستحضره ليحاوره، ليقاومه، وليستقل برأيه ونجـــد ذلـــك فـــي (الأخـــوة كرامازوف).. وفي (تحريك القلب)، وفي (الكهف الســـحري) فــــ (إبراهيم) لا ينغلق على ذاته، وإنما في منولوجه القصير نجده مستحضـــراً للآخـــر، يحـــاوره ويناقشه.. فكان مع الآخرين ولم ينعزل عنهم، وظلت حركية المنولوج تكاد لا تجاوز الوعي.. والمنولوج في رواية الأصوات يقـــدم كجـــزء من الوعي العام، ولا يقدمه الروائي كغاية أو لتعميق البعد الذاتي حـــتى لا يتغـــلغل في اللاوعي وينعزل عن الوعي العام الذي يمثل كلا للجزء الصوتي هنا.

وفي رواية (ميرامار) نجد (منصور باهي) ينغلق على ذاته لا لهموم ذاتية وذكـــريات ولكـــن لأنه مشارك في حوار البنسيون ورواده عن الثورة بطريقته الخاصة فهو في موقف يعادي الثورة.. ثم ينفعل بخادمة البنسيون عندما يعرف بخدعتها فيقف بجوارها، بل ويعرض عليها الزواج فترفض لأنها لا تريد إشفاقاً من أحد.

ولـــو زاد حد المنولوج وتوظيفه فإن رواية الأصوات ستتأثر سلبياً، ولأنه من المعروف أن الروائي المعني بالمنولوج يسعى لإلقاء ظلال موضوعية على شخوصه لا سيما على وجهات النظر المخالفة لقناعاته وغايته الروائية، وهذا لا يصـــلح فـــي روايـــة الأصوات، ثم إن زيادة الحد المنولوجي ربما تتسبب في تقليص عدد وجهات النظر وعدد الأصوات، لأن الحدث سيتعمق في بناء رأسي ينغلق دون الأصوات لا في بناء أفقي يتسع للأصوات.

وتـــتميز روايـــة الأصـــوات بعدم وجود بطولة فردية، والإقرار بمفهوم الـــبطولة الجماعية للأصوات الروائية يساعد على تقليص مساحة المنولوج في

رواية الأصوات، ثم إن موضوع رواية الأصوات غالباً ما يتصل بواقع متحرك متغير حتى لو كانت الأصوات متحلقة حول فكرة بعينها، فإن وجهات نظر الأصوات تمارس ردود أفعال خارجية وليس مجرد انفعالات داخلية بعمق منولوجي، لأن الفكرة بإشكاليتها ستطرح مجموعة من الأشكال الإدراكية حول قيمتها المضمونية، وتحلق الأصوات حولها بردود أفعالهم بمثابة إعادة توزيع النبرات المنولوجية، وهنا يحتكر الصوت الروائي بذاته المستويين: المنولوجي والإخباري "وكان (ديستوفيسكي) لا يعرف الكلمة الغيابية التي بإمكانها أن تبنى صورة البطل المنجزة للبناء الموضوعي دون أن تتدخل في حواره الداخلي[48] ومن ثم فوجهة النظر الجزئية للصوت لا تتحدد من خلال المنولوج، وإنما تتحدد من خلال الانفعال بالقوى الإدراكية، وبحجم التعامل مع الآخرين، ولأن الحوار الداخلي يحقق أحد بناءات وجهة النظر عندما يساعد على كشف الصوت لنفسه وهذه مهمة أولية جزئية تكتمل بكشف الصوت للآخرين، وهذا يتأتى عبر الممارسات الحياتية للقوى الإدراكية وردود الأفعال نحوها.

"إن الأرضية التي يوفرها الاتجاه المنولوجي الفلسفي لا تكفي لظهور علاقة متبادلة جوهرية بين أشكال الوعي المختلفة[49] وهنا يتعذر إقامة حوار بين الصوت والآخر.. ولذلك نلاحظ أن زيادة المنولوج ستؤدي إلى نتائج سلبية، ولأن مجال بحث وعناية روائي الأصوات ليست في الفكرة المجردة وصداها على صوت واحد، وإنما في صداها على الأصوات، ومن ثم فالمؤلف يتحرك بفكرته تحركاً عرضياً خارجياً لرصد ردود الأفعال الخارجية، والتي تمثل البناء الأساسي لوجهة النظر التي تكتمل مع البعد الآخر المحدود للمنولوج.

إذن فدور المنولوج هو نفسه الدور الذي يكتشف فيه الصوت ذاته وهو مجرد خطوة إجرائية أولية نحو بناء وجهة نظر الصوت، وبهذا الدور يتحدد حجم المنولوج ودوره في رواية الأصوات. أما الدور الأكبر فهو اكتشاف الصوت لمن حوله وذلك بالممارسة وردود الفعل الذي يجسد الوعي الإنساني للصوت، وتجسيم الوعي الإنساني والمجال الفكري المتباين للأصوات أمر يستعصي على المنولوج القيام به، بينما يسهل هذا الأمر مع الحوار الخارجي.

وإذا كانت رواية الأصوات تسعى إلى مسرحة الأحداث بدءاً من الحوار

---

[48] قضايا الفن الإبداعي/364

[49] السابق/115

الكبير بين الأصوات[50]، وهو حوار يفرض نفسه مسبقاً بحجم التباين المقصود بيـن الأصـوات الروائية، ثم بتوزيع الأضواء لرصد ردود الأفعال، فإن الأمر الطـبيعي هـنا أن يقـل حجـم المنولوج، لأنه لن يتمكن من رصد المواجهات المفترضـة لوجهات النظر المتباينة داخل البناء الروائي. وإذا كانت الحاجة إلى المنولوج قليلة فإن الحاجة إلى الحوار الخارجي أساسية في رواية الأصوات لا سـيما وأن روايـة الأصوات تحرص على (الترهين السردي) المعزز للوعي الحواري. والوعي الحواري بدوره يعكس بعض سمات تكسب رواية الأصوات أهميـة منها أن المواقف الحوارية تؤكد استقلالية الصوت، وتبرز البعد الفكري لـرد الفعـل وتشعل مشاعر الترهين والآنية الحوارية، فضلاً عن أن الصوت الذي يعمد إلى (الأنا) وإلى الحوار وسيلة يدل على انفعال وعدم استقرار وتجدد لأحاسيس ومشاعر مصاحبة لتطور الأحداث الروائية.

وقـد تشترك بعض الأجناس الأدبية المستخدمة للحوار في هذه الميزات، لكـن عـندما تـأتي الحوارات عبر الـ (أنا) للصوت فلها دلالة خاصة مميزة لـرواية الأصوات، ولأنها تدل على القدرة الغيرية للمؤلف بشكل مركب إذ أنه يـتجاوز ذاتـه إلى الصوت ويمنحه حرية.. ثم يتجاوز الصوت ذاته لاكتشاف الآخر وهذه قدرة فنية خاصة لكاتب (رواية الأصوات).

ج-التعددية اللغوية*:

إذا كـانت الـلغة الشعرية مشدودة نحو مركزية مبدعها فتظهر بمستوى أحادي، فإن اللغة الروائية بصفة عامة والأصوات بصفة خاصة تتحرك تحركاً عكسـياً، فلا تتجه نحو المركزية، وإنما ترغب في التحرك على محيط الدائرة الإبداعية للأحداث الروائية بكل تنويعاتها، وتعبر عن مستويات الأصوات (بكل فـئاتها) ومـن ثم فقوة اللغة الروائية تكمن في تجاوزها للقيد المعجمي المحدود وفي ارتباطها بالواقع التاريخي والأيديولوجي.

ولمـا كانت اللغة الروائية تجسيداً لا يجادل، لأن الصياغة واحدة للمعنى..

---

(50) المؤلف هو الذي يقود التماس الحواري الكبير بين الأصوات.

* الـلغة عنوان مطاط وبداية فإننا نستبعد ما يخص علم اللغة، ثم ما يخص التوجهات النقدية المتصلة باللغة كالأسـلوبية والبـنائية. ونقتصر في تناولنا هنا على مفهوم اللغة الروائية ككيان ملموس وحي في التصـوير والحـوار واللزمات التعبيرية، وإن كنا لا نخوض في فرعيات علم اللغة إلا أننا لا بد أن نسـتفيد مـنه عـلى الرغم من أننا نقصد اللغة الروائية التي تولدها الحوارات وتوجد بها الكلمة المزدوجة وهي كلمة خارج نطاق علم اللغة.

فرصدت اللغة للرواية نشاطها الإبداعي.. ولما تفككت قيود السلطة الكنسية في أوربا وقيود الطبقة الأرستقراطية، انفتحت اللغة الروائية على مستويات الوعي المختلفة للطبقة البرجوازية، وساعدت اللغة الروائية المتنوعة على ازدهار الرواية، ومن ثم كان التعدد اللغوي داخل الرواية مكسباً فنياً لم تتنازل عنه الرواية إلا في فترة محددة مع (رواية السفسطائيين)[51]، ثم عادت بفعل الواقعية ومع رواية الأصوات التي تشحذ إدراكنا للفروق الاجتماعية اللسانية بشكل توثيقي، لأن دور الروائي ليس العمل على صهر الفروق اللغوية للأصوات الروائية، وإنما العمل على عدم انتهاك إرادتها الواقعية والفنية، لأن تجسيد الفروق اللغوية والصياغية للأصوات هي رغبة في إبراز خصوصية الفروق الاجتماعية والثقافية، ومن ثم فالتعدد اللغوي مساعد على الإقناع بأحداث رواية الأصوات بخاصة لأنها قائمة على قاعدة (اللاتجانس).

والكلمة في رواية الأصوات ذات أنماط ثلاثة:

- *النمط الأول: كلمة المؤلف*
- *النمط الثاني: كلمة الراوي*
- *النمط الثالث: الحوار الخارجي والداخلي (الصوت)*

ومن المفترض مع رواية الأصوات أن يختفي النمط الأول أو يضعف تحت ضغط وقوة النمط الثالث المعبر عن الأصوات، وهو الذي يفرض التعدد اللغوي هنا تبعاً لمساحة الحرية المعطاة للأصوات، ومساحة الحرية الكبيرة الممنوحة للأصوات لا بد أن يتبعها تقلص في مساحة ظهور النمطين الأول والثاني بالتبعية، وهذا هو الوضع الطبيعي لرواية الأصوات، لأن التعددية الصوتية نوع من التجانس الطبيعي مع اللاتجانس للأصوات الروائية بوجهات نظرها المتباينة ومستوياتها الاجتماعية والثقافية المختلفة.

والوضع مع الرواية التقليدية مختلف، لأنها تكاد تظهر بمستوى لغوي واحد تحت تأثير سيطرة الروائي العارف بكل شيء أو الراوي العارف بكل شيء عندما يصبح هو مانح الرواية.. ومهما كانت التناقضات فالعمل الروائي يضاء بخطاب واحد.. تماماً كما يسعى الروائي لإذابة التناقضات للوصول إلى

---

(51) *رواية السفسطائيين كانت تعتمد على الأسلوب المنولوجي الخالص (تجريدي مؤمثل) وهي رواية أثرت على الأوربيين في فترة محدودة حتى بداية القرن التاسع عشر والتعدد اللغوي خارج نطاق هذه الرواية.*

فكـــرة واحـــدة هي وجهة نظره هو فقط. وهو أمر يختلف مع رواية الأصوات ومـــن هنا نستطيع القول بأنه كلما زادت سطوة الراوي/ الروائي كلما انكمشت حـــدة الوعـــي الاجـــتماعي وغـــابت معها التعددية اللغوية.. وكلما قلت سطوة الـــروائي /الـــراوي كلما زادت حدة الوعي الاجتماعي وبرزت التعددية لبروز النمط الثالث (الأصوات والحوار..)

ثـــم إن الحوار نفسه كجزء أساسي في رواية الأصوات قد يفقد الكثير من مميـــزاته الـــتأثيرية بـــدون وجود إخصاب للاختلافات الفردية وإذكاء للتعددية الـــلغوية، لأن التـــناغمات المـــتمايزة هـــي المبرزة لتباين الأصوات الروائية المـــتحاورة.. ومـــن المفترض أن الروائي يحرص على التعددية الصوتية سعياً لـــتعميق العمل الروائي ولزيادة قناعتنا به عن طريق فن الأسلبة، وهو فن مهم في رواية الأصوات بخاصة لأنه يبرز (اللاتجانس) بمستوياته المختلفة ويجسده فـــي وعـــي المتلقي. والأسلبة عمل قصدي يسعى إلى تجاوز الدلالة المعجمية المحـــددة لاحتضـــان معاني المتكلمين داخل الرواية، ولتجسيد الحوار الخارجي والداخلي للكلمة ذات الملفوظ المتحرك المتحول الحي – كما يقول باختين ومن المفـــترض أن تـــنطق الشخصية بما يعبر عن انتمائها الطبقي ومستواها الثقافي وهنا تبرز القدرَة الغيرية للمؤلف الباحث عن التميز وعن البناء الصعب لرواية الأصوات.

وهـــذه هـــي القـــدرة الغيـــرية تأتي عندما يتمكن المؤلف من تجاوز ذاته وتجـــاوز الراوي وإعطاء المساحة والباحة كاملة للنمط الثالث عندئذ لا بد من توافر التعددية اللغوية والأسلبة ذات الهجين القصدي للصوغ الروائي والحواري بين الأصوات.

إلا أن روايـــة الأصـــوات العـــربية فـــي مصر لم تحقق هذه الغاية الفنية القصـــدية. فكـــانت قليـــلة هي الروايات التي حفلت بالتعددية اللغوية الموازية للـــتعددية الصـــوتية بتناقضاتها..، وكثيرة هي الروايات التي خلت من التعددية اللغوية، واحتفظت للتعددية الصوتية بفروقها من خلال رصد الحدث ورد الفعل فقط.

مـــن بيـــن الـــروايات الـــتي حفلت بالتعددية اللغوية رواية خيري شلبي (السنيورة) وقد اتخذت من الريف مكاناً لها.

فـــي رواية (السنيورة) يعزز (خيري شلبي) الفروق بين أصواته ببعد فني آخـــر هو التعددية اللغوية التي زادت الأصوات استقلالاً، وزادتنا بها قناعة لا

سيما في تقمصه لأسلوب الطفل الذي يروي بدهشة وسذاجة (الولد مختار) "رأى سـرايـة الكردي مثل العروسة زينوها بسعف النخيل والمناديل الحريرية.. بين السـرايـة والبيوت جرن كبير امتلأ بالرجال أغلبهم في عمر خالي معاطي.. لا بـد أن ابـن الملك سيتزوج الليلة – قلت هذا فضحك الذين حولي"[52] وعندما يصف السنيورة يقول: "السنيورة.. كانت واقفة في شباك السراية تستند بكوعها عـلى حافة الشباك. والأساور الذهب تلمع في يدها وصدرها عريض ومنتفخ.. وذقـنها مـثل رأس الجوافاية الحلوة، أما شعرها فينطرح على كتفيها مثل حزم البرسيم.. وأقسمت أنها زوجة الملك"[53].

وعـندما يسمعنا (خيري شلبي) صوت (سيدنا) فيدعمه بأسلوب يتوافق مع مهمته كرجل دين في قرية، فيمهر حديثه بلزمات تعبيرية تعكس توجهه الديني المتواضـع.. قـال سيدنا للعريف: "وحق جلال الله إنك عريف على قد حاله.. تـريد أن تعرف لماذا طلبني العمدة ليلة أمس؟ الواجب يمنعني من أن أقول لك. لكـني سـأقول لسبب واحد فقط وهو أن تعرف أن الناس مقامات في هذا البلد. وحد الله. تريد أن تسمع مني الحكاية؟ صلي على النبي، ثم زده صلاة.. دفعني مقصـوف الرقبة الذي اسمه شيخ الخفراء أمام العمدة.. أقصد قال لي اتفضل يا سيدنا.."[54].

أمـا روايـة (الزيني بركات) فقد حفلت بتميز لغوي آخر تجاوز لزمات الأصـوات، لأن الأصـوات لـم تحك عن نفسها بشكل مباشر ومن ثم استثمر الـروائي اللزمات التعبيرية التوثيقية لينقلنا إلى ذاك العصر فاستثمر الوصف.. والـنداءات والرسـائل والألقاب وأسماء الوظائف.. فكثرت ألفاظ ولزمات ذلك العصر نحو (التجريس /البصاصون/ مشمقدار السلطان/ ناظر الحسبة/ الشهاب – الزيـني.../...) وهـذه الوسائل التوثيقية اللغوية قد عمقت التبئير الزرائعي وأوجدت التماهي الفني بين النص كغاية وأدائه كوسيلة مجسدة للأحداث، فضلاً عـن قـدرة الروائي على وصف مظاهر الممارسات الحياتية بأماكنها في ذلك العصـر كوصـفه لرواق الأزهر/ ووسائل السفر/ ووصف السجون والتعذيب/ والأزياء والعمامات...

لكـن منطوق الأصوات من خلال الروائي لم يحفل بمفارقات أسلوبية أولاً

[52] السنيورة /26
[53] السنيورة /28.
[54] السنيورة /66.

لتمكن الرواي وسيطرته وأخراً لتقارب المستوى الثقافي بين الأصوات الروائية، ومــن ثــم كانت التعددية اللغوية هنا خارج منطوق الأصوات وسكنت الوسائل التصويرية المحيطة بالأصوات الروائية.

أمــا الــروايات التي لم تحفل بالتعددية اللغوية، واكتفت بالتعددية الصوتية فهي كثيرة في رواياتنا التطبيقية في هذا المجال، ويعود السبب في تصوري إلى وجود ثلاثة أوضاع من العرض قد تسببت في غيبة التعددية اللغوية.

الوضــعية الأولى تتمــثل في بروز الراوي أو الروائي المسيطر سيطرة كامــلة حــتى أن الأصــوات قدمت بــ (هو)، ومن ثم وجد هذا الراوي مبرراً ليصــيغ صــوغه بأسلوبه هو دون الصوت الروائي، ومن هذه الروايات نؤمثل بــرواية (المســافات) لإبــراهيم عبد المجيد فهو يحدثنا عن الأصوات ويجعل أصــواته بضــمير الغائب غالباً ومن ثم لم يعط الصوت فرصة التعبير المباشر عن نفسه وكان من الطبيعي أن تترجم هذه السيطرة إلى توحد الصياغة اللغوية بحيــث لا نستطيع أن نجد فروقاً جوهرية بين صوت وآخر (سعاد/ ليلى/ علي/ جابر/ أم جابر..).

وإن كــنا نجــد عــذراً لأصــوات (المسافات) يتمثل في تقارب المستوى الاجــتماعي والثقافي، فإننا لا نجد هذا العذر في رواية القعيد (يحدث في مصر الآن)، لأن شخوصــه متباينة أشد التباين فنحن مع الفلاح الأجير الفقير الجاهل (الدبيــش عــرايس) وأمــام صــوت الإقطاعي، وصوت لطبيب وآخر لضابط وتومرجي.. وجاء الأسلوب بصوغ واحد متجاهلاً بذلك تلك الفروق الاجتماعية والوظيفيــة والثقافية بين الأصوات، وهو توحد سلبي هنا في رواية الأصوات، لأنه يهدم اللاتجانس الذي يبرز وجهة النظر والذي يبرر تكنيك رؤية الأصوات وصوغها على هذا النحو الترهيني.

في رواية (يحدث في مصر الآن) عمد مؤلفها القعيد إلى شكل تصور أنه يفتق به شرنقة الصوغ والشكل التقليدي إلا أنه كراو شاهد على الأحداث فرض صــوغاً أســلوبياً واحــداً لم يميز بين الضابط والطبيب والفلاح الجاهل وحتى (الدبيــش عــرايس) لــم يأت بلزمات تعبيرية تمهر انتماءه الطبقي، وأصبحت المســميات الوظيفيــة وردود الأفعــال فقط هي المشيرة على اللاتجانس على مســتوى العقــل ورد الفعل للأصوات بينما غاب الدعم الصياغي للتعدد اللغوي عــلى الرغم من احتفال الرواية بالترهين السردي المعزز للوعي الحواري: إلا أن الكاتب لم يستثمره.

والوضـــعية الـــثانية الـــتي تبرز أسباب اختفاء الأسلبة والتعدد اللغوي في بعــض روايـــات الأصوات العربية في مصر وجود تقارب ثقافي وطبقي بين الأصـــوات ممـــا ســـاعد عـــلى إسقاط التعدد اللغوي بالتبعية، وتلاحظ ذلك في أصـــوات روايـــات نحـــو (تحريك القلب لعبده جبير/ ميرامار لنجيب محفوظ/ الكهف السحري لطه وادي).

وفي رواية (الكهف السحري) تحتكر شخصية (إبراهيم وكريمة) الأحداث الروائية، واستأثر بأكبر قدر من الحوارات.. وكان تقارب الصوغ الأسلوبي مع كل صوت ومع حواراتهما مبرراً بتقارب المستوى الثقافي والبيئي فكلاهما عمل مدرساً للغة الإنجليزية.. وانحسرت الفروق إلى حدود ضيقة كان يمكن إبرازها كالـــلزمات التعـــبيرية- مـــثلاً- ولكننا لم نقع حتى على هذه اللزمات، وصبغ الـــروائي المسيطر الأصوات بأسلوبه فذابت التعددية اللغوية وأثر ذلك في حجم التباين المفترض في التعددية الصوتية.

وتـــأتي (ميـــرامار) لـــنجيب محفوظ كنموذج ثالث لسيطرة الراوي، وإذا بصـــوت (عامر وجدي) يقفز ليتصدر الرواية وينهيها ويقوم باستعراض النزلاء (الأصـــوات) فـــي بنسيون (ميرامار) فقام بمهمة الراوي.. وحاور شخوصه.. ولكـــنه لـــم يعط كل شخص حرية التعبير اللغوي ليعبر عن نفسه. وعلى الرغم وجـــود تقارب في المستوى الثقافي بين (عامر وجدي/ طلبة مرزوق/ منصور بـــاهي/ ســـرحان الـــبحري) إلا أن هناك شخصية (زهرة) الخادمة الأمية، ثم شخصـــية (حســـني علام) الإقطاعي الجاهل.. ولكننا لم نقع على تعددية لغوية تـــبرز هذه الفروق القائمة بين بعض أصوات الرواية، ولم نجد إلا لزمة واحدة كان يكررها (حسني علام) وهي (مزكيكو) ليدل بها على الانطلاق والاستهتار والاندفـــاع.. وتأتي (زهرة) بحواراتها مع الأصوات لتطمس ملامح التميز ولا نشـــعر بهـــا خادمـــة لأنها تتحدث كالمثقفين وتذكرنا -على نحو ما- بآمنة طه حسين في رواية (دعاء الكروان) وكانت خادمة تتحدث بأسلوب الفلاسفة.

أمـــا الوضـــعية الأخيرة، فإن ملامح التميز في الصوغ اللغوي قد اختفت بسبب سيرة الروائي نفسه، ونمثل هنا برواية فتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله) حيـــث قـــدم أربع شخصيات بأصوات متمايزة ومختلفة، ما بين خادمة وممثلة ورئيس تحرير.. لكننا لا نظفر على مستوى الأسلوب بفروق بين هذه الأصوات على الرغم من الفروق الثقافية الكبيرة، إلا أن المؤلف فرض سيطرته الأسلوبية

الأحاديـة عـلى أصـواته الـروائية. واعتقد أن هذه سلبية لا سيما مع رواية أصـوات، لأن وجـود شـكل فني واحد لجنس أدبي هو نشاز واضح بين الفن والحيـاة.. وفـي الرواية يصبح هذا النشاز هو الشكل ذاته، لأن شكل الرواية وأسـلوبها ينـبغي أن ينفـتح بتعددية تناسب الأنماط الاجتماعية بكل طبقاتها، والأسـلبة بالتعدد اللغوي فرصة فرضتها طبيعة اللاتجانس في رواية الأصوات وينـبغي أن تغتـنم لنرتفع بالرواية إلى مستوى التعبير الحي المعبر عن الواقع بكل تناقضاته، وحتى لا نغرق الأسلوب الروائي في أحادية الخصائص الفردية وهو أمر يتنافى مع طبيعة رواية الأصوات التي تعتمد على التباين واللاتجانس بشـكل أساسـي يبرر وجودها وتميزها وعلينا الموازنة بين الفروق الصياغية والملفوظات الاتصالية والحوارية من ناحية وبين الفروق والأصوات من ناحية أخرى.

وكان ديستوفسكي نفسه متهماً بتوحد الصوغ اللغوي الأحادي في قصصه الأولى الـتي أحكم فيها قبضته على قصته، إلا أن رواياته الأخيرة التي أعلنت تكـنيك الأصـوات قد عالجت هذا الصوغ الموحد وعمدت إلى التنوع اللغوي عـندما عمـد إلى إمـرار التيمة أو الفكرة على الأصوات المختلفة.. وجاء كل صـوت ليصبغها برؤيته وبأسلوبه، وهنا بدأت الأسلبة تحقيقاً للغيرية التي تبرز التمايز بين الأصوات*.

ولكـن مـا أرغب التركيز عليه هنا يتجاوز (ديستوفسكي) ويتصل بشكل مباشر بالتكنيك العام لبناء رواية الأصوات وصوغها الأسلوبي. والسؤال هنا إذا كـان الـتعدد الصياغي مهماً لإبراز حجم التعدد الصوتي ومن ثم تعدد وجهات النظر، فكيف يحقق الروائي هذا الأمر؟

أعتقد أن تحقيق التعددية اللغوية من الأمور الصعبة بالنسبة للروائي، لكنها قـد تـبدو سهلة لروائي يسلك طريق المحاكاة والتقليد، فهناك بعض الروائيين يلجأون إلى التقليد المباشر للصوت الروائي بحجم ما يوازيه في الواقع لكن هذا التقليد يضعف الإحساس بالانفعال المقصود ولن يزيد عن كونه حلية أسلوبية أو حيلة أسلوبية مؤقتة قلما تتمازج مع الفعل الإبداعي لعمق الصوت الروائي.

ومـن ناحيـة أخـرى فإن تنوع موقع الراوي /الروائي ليس هو المؤثر الأساسـي في التنوع اللغوي للأصوات، لأن تحديد موقع الروائي والراوي ينتج

---

* وقد افاض (باختين) في توضيح الخصوصية الفنية للغة الروائية عند (ديستوفسكي) ولا نرغب في التكرار.

عــنه الشكل الفني.. وقد نصبح أمام مستويات إنشائية متساوية، وقلما نقع على تعــدد غيري للأصوات الروائية. وفي رواية فتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله) نجــد أنفســنا أمــام وضع نموذجي لاختفاء المؤلف /الراوي.. وقد ألقى (فتحي غــانم) بكــل حــبائله السردية للصوت.. وعلى الرغم من تمكن الأصوات من حكيهــا أو سردها إلا أننا لا نجد تعددية لغوية تماثل التعددية الصوتية أو تماثل التــباين الصـــوتي داخــل الرواية.. لأن الرواية فقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها عــندما تــنازل المؤلف عن الأسلبة القصدية، مما أوجد مفارقة فنية حيث تحقق اللاتجانس بين الأصوات ثم تحقق تجانس بالصوغ اللغوي.

ولذلك فإنني أعتقد أن التنوع اللغوي داخل رواية الأصوات لا يأتي بالتقليد حتى لا يكون بارداً، ولا يأتي من خلال موقع المؤلف/ الراوي.. وإنما يأتي من الارتــباط بالشكل الشفوي، لأن تمثل الأداء الشفوي للصوت وحواراته المتخيلة ســينتج قصدية ممزوجة بعفوية طبيعية، فتمثيل وتمثل الشكل الشفوي المستتبت فــي مــدى تخيلنا للشخصيات سيحدث نوعاً من التوافق والانسجام بين الصوت ومنطوق الصوت، ومن ثم سنجد أنفسنا أمام تباين وتعدد لغوي طبيعي ناتج عن اللاتجــانس القصــدي لاخــتيار الأصوات الروائية نفسها، وعندئذ ستلاحظ أن الــلزمات التعبيرية للعصر واللزمات التعبيرية الخاصة بالصوت ثم النبر.. كل هــذا سيظهر بطريقة طبيعية وتأتي الأسلبة هنا دونما تكلف بارد، لأن الصوت الغيــري ســيتوازى مع التمثيل الشفوي لإمكاناته، وهنا ستتحقق تعددية لغوية تحــتفظ لـــ (اللاتجانس) بموقعه الطبيعي في رواية الأصوات على المستويين الصــياغي والصـــوتي وعــندئذ ســتحافظ الكلمة على الخصوصية الاجتماعية والخصوصية الصوتية للأحداث وللأصوات داخل الرواية مما يزيد قناعتنا بها.

وقــد تحقق هذا التمثل الشفوي وجاء بنتائج جيدة في روايتين من روايات الأصوات العربية: الأولى رواية (السنيورة) لخيري شلبي وأسلوب الرواية يعلن عــن حجم تمثل الشفوية، وقد حفظ للأصوات بعدها الواقعي المقنع حيث تعددت المســتويات الــلغوية للأصـــوات الروائية، واستطاع المؤلف من خلال التمثيل الشــفوي أن يقنعــنا بأننا نستمع إلى طفل عندما يحكي (الولد مختار) ثم يقنعنا بشخصية سيدنا عندما احتفظ له بلزمات تعبيرية متميزة.

أما الرواية الأخرى فهي (الزيني بركات) لجمال الغيطاني والتمثل الشفهي لــم يــأت في منطوق الأصوات كما وجدنا في (السنيورة).. وإنما جاء خارج الأصـــوات فيمــا يمكــن تسميته بالسرد الخارجي إذا اعتبرنا أن الصوت يمثل

الســـرد الداخـــلي، هذه الرواية بخاصة قد اعتمدت على التبدلات السردية (سرد خارجي/ داخلي/ خارجي/ داخلي..) وهذه التبدلات السردية قد أثرت الرواية.. ومـــا يهمـــنا الآن أن التمثل الشفوي قد جاء في (السرد الخارجي) أي بعيداً عن الأصوات نفسها مثل (النداءات /المرسوم/ الرسائل/ البيانات..) وقد حملت هذه الوســـائل لـــزمات العصـــر التعبيرية مما منح الرواية مصداقية تأثيرية.. لأنها قدمـــت عمق المجتمع المصري المملوكي، وكان التمثل الشفوي الحامل للزمات العصـــر التعبيرية وإمكانات العصر قد ساعدت على تميز هذه الرواية. بل إن بعـــض هـــذه الصيغ من (السرد الخارجي) قامت بدور الراوي، لأن مهمتها لم تكن قاصرة على إبراز التميز اللغوي وإنما كان لها فوائد بنائية عديدة.

وإذا كـــانت اللغة الروائية ليست هي النسق الثابت معجمياً فقط، فإنها هنا هـــي المـــلفوظ المتحرك الذي يكتسب باستخدامه الروائي حيوية قصدية تتحرك مـــن المطلق إلى النسبي والعكس ومن ثم كان التعدد اللغوي من الأمور الأكثر أهميـــة والأكثر تأثيراً على العمل الروائي.. ولما كانت رواية الأصوات معتمدة عـــلى الحوار واللاتجانس كان من الطبيعي أن تصبح التعددية اللغوية في رواية الأصـــوات مطلباً أساسياً ليتكامل البناء.. وبغيره يفتقد البناء الروائي للكثير من الـــتميز. وإذا كـــان التعدد اللغوي مهماً للرواية بصفة عامة فهو أكثر أهمية مع رواية الأصوات لاكتمال حلقات اللاتجانس للأصوات الروائية المتباينة بالتعددية اللغوية في الصوغ الروائي.

ولمـــا كانت التعددية اللغوية في حاجة إلى مبدع متميز لذا قلت هذه الميزة حـــتى مع كتاب رواية الأصوات -كما رأينا- وإن تباينت الأسباب.. وإن كانت قناعتـــنا قوية بتميز كتاب رواية الأصوات فمعنى هذا أن هناك أسباباً أخر منها عـــدم وجود تباين طبقي وثقافي بين الأصوات الروائية (تحريك القلب /الكهف الســـحري..) أو أن الصـــوت لم يتمتع باستقلالية الحكي المباشر التام عن نفسه كمـــا فـــي (المسافات /الكهف السحري/ يحدث الآن في مصر..) ولذلك كانت الروايات المعتمدة على الراوي بشكل مطلق هي الأقل تميزاً من ناحية التعددية الـــلغوية، لأننا أمام وعي واحد (الراوي) يدرك بذاته تعدد الرؤى.. بينما وجدنا بعـــض الروايات القليلة التي تجاوز فيها الراوي ذاته ليستقبل التعددية الصوتية والـــلغوية بمـــا يعمق روايته ويميزها كرواية أصوات مثل (أصوات /والزيني بركات..).

إن ازدهـــار الـــرواية وتميـــزها ينطلق من مقدرة الروائي الإبداعية على

الأسلبة* وذلك بتجاوز الأنساق اللفظية المستقرة، وإعادة بعثها بتعددية. الصوت اللغوي الذي يحمل دفء الخصوصية الصوتية لينتج خطاباً روائياً يعمق القناعة بالأحداث الروائية في حماية لمصداقية لفظية متنوعة تعبر عن مستويات اجتماعية وبيئية وأيديولوجية في واقعنا الحياتي: لأن هذه التناغمات الصياغية ستؤثر بشكل مباشر في الطبقات الدلالية للخطاب الروائي.



* *الأسلبة Stylisation أعني بها التهجين القصدي للصياغة الروائية من خلال وعيين: وعي الروائي المؤسلب. ووعي الروائي بإمكانات الصوت الروائي وهو موضوع الأسلبة والتشخيص.*

القسم الأخير:

الجانب التطبيقي

وجهة النظر
في رواية الأصوات العربية في مصر

إذا كـنا قـد توقفنا مع الرؤية التنظيرية لـ (وجهة النظر) ثم لـ (تكنيك روايـات الأصـوات) فكان ذلك لغاية أساسية وهي هذه الدراسة التطبيقية التي نقـترب منها حيث نستثمر (وجهة النظر) في تحليل روايات الأصوات العربية في مصر.

وليست الغاية مقصورة هنا على ما يمكن أن تعطيه لنا الدراسة من نتائج، ولكـن الغايـة البحـثية أكبر من ذلك، لأنني أتصور أن استخدام وجهة النظر اسـتخداماً تطبيقياً أمر افتقرت إليه دراساتنا النقدية المعاصرة، على الرغم من توافـر دراسات نقدية عديدة من أوربا وأمريكا استعانت بوجهة النظر، وقد آن لنا نحن العرب أن نستخدم (وجهة النظر) لإعادة تقييم فني وموضوعي صريح لمسـيرة الرواية العربية، ومن ثم فهذه الدراسة لبنة من بناء نقدي تقييمي على الـنقاد إقامته، لأن (وجهة النظر) ليست مجرد مصطلح -كما رأينا- وإنما هي مـنهج لرؤية نقدية متميزة تجمع في غير تكلف بين تقييمها للبناء الفني والهيكل الشكلي من ناحية، وبين الموضوع والغاية الفكرية من ناحية أخرى.

ولذلـك فالدراسـة التطبيقية لن تقدم سوحا فكرياً فقط، ولا سوحاً فنياً فقط وإنمـا سـتقدم برؤية محددة للبناء الفني ومدى نجاحه أو فشله في تقديم الفكرة الروائية، ولذلك سنتحرك على مسارات محددة تكشف لنا البعدين البنائي والفني والموضوعي الفكري للنصوص الروائية، وهذه المسارات كما تفرضها (وجهة النظر) تنطلق من الكاتب /الروائي وتحديد دوره ومكانه الروائي، وكان ذلك هو المفجـر لوجهة النظر، ثم ننتقل إلى الراوي ووجوده أو اختفائه لأنه يلعب دوراً حاسماً في الشكل البنائي.. ثم المروي /له- عليه، وهو من أبرز اهتمامات النقد الحديث وهو ما حرصت عليه التنظيرات المطورة لوجهة النظر -كما رأينا- ثم ننتقل بعد ذلك إلى الأصوات الروائية.

وكـان اختياري لرواية الأصوات العربية للتطبيق مقصودا لأسباب عديدة مـنها أنها تمثل صورة متطورة للبناء الروائي، ثم إن هذا البناء كان واحداً من الطموحـات النظرية لـ (وجهة النظر)، ولأنني لم أقع بعد على دراسة تطبيقية تناولت رواية الأصوات العربية في مصر.

وهـذه الـروايات الـتي سنستعين بها في التطبيق هي روايات الأصوات

العربية في مصر فقط، وقد بلغت عشر روايات –حسب معرفتي ونطاق قراءتي – وهـــي (الـــرجل الذي فقد ظله لفتحي غانم/ ميرامار لنجيب محفوظ/ أصوات لسليمان فياض/ السنيورة لخيري شلبي/ الحرب في بر مصر للقعيد / يحدث في مصـــر الآن لـــلقعيد/ تحريك القلب لعبده جبير/ المسافات لإبراهيم عبد المجيد/ الزيني بركات للغيطاني/ الكهف السحري لطه وادي).

الروائي:

لـــو أننا بحثنا عن الروائي في روايته بالطريقة التقليدية فإننا لن نقع عليه فـــي رواية الأصوات بسهولة توازي ظهوره في الرواية التقليدية، لأن الروائي فـــي الـــرواية التقليدية يكتسب تعبيراً مباشراً من خلال وضعية الالتباس الكائنة بشكل مباشر أو غير مباشر بين الروائي والراوي أو بين الروائي والبطل.. لأن الروائي التقليدي يجعل رؤيته الفكرية هي المحور الذي تتشاكل حوله الأحداث، ويقوم المؤلف بانتقاء المادة الروائية ثم يعمل على توحيدها لتتويج جهوده بنبرة أيديولوجيـــة أحادية تتوج منطلقه الفكري وتعززه إذن فالروائي التقليدي يتحمس وينتصر لوجهة نظره وقناعاته ويشكل ذلك في أحداث روايته.

أمـــا الأمـــر مـــع كـــاتب رواية الأصوات فهو مختلف، لأننا لا نقع على الـــروائي بسهولة في روايته فهو يختفي، وهو الاختفاء المحمود الذي بحث عنه وتمـــناه (هنري جيمس) ثم عند المنظرين – من بعده– لتقنيات السرد الروائي، بـــل ووصـــل الأمر بكثير من المنظرين لتقنيات السرد الروائي إلى الدخول في تفصـــيلات وضـــعية الراوي، وما ينتج عنه من شكول فنية، وتجاهلوا الروائي تجـــاهلاً تامـــاً، ونستثني منهم الروسي (أوسبنسكي) الذي بدأ تنظيراته بدءاً من الـــروائي، فكان متميزاً بين أقرانه (جيرار جينيت/ بوث/ تودوروف/ فريدمان) وقـــد وافـــق (ساندر وبيريوزي) (أوسبنسكي) ورأى أن الكاتب "هو مصدر كل تبـــئير كيفمـــا كـــان نوعه، وأنه هو الموظف للراوي والمبئر لغايات محدودة وخاصة[55].

وكان (أوسبنسكي) قد ربط وجهة النظر بالتوليف، وعين وجهة النظر من خـــلال المواقـــع التي يشغلها أو يحتلها المؤلف، ومنها ينتج خطابه السردي، ثم حـــدد أربعـــة مواقـــع: (المســـتوى الأيديولوجي/ المستوى التعبيري/ المستوى الـــزماني والمكـــاني/ ثـــم المســـتوى الســـيكولوجي) وفصـــل القـــول فـــي

[55] *تحليل الخطاب الروائي/ 306*

مواقع هذه المستوياتـه

واتفـق مـع (أوسبنسكي) بأن البداية الطبيعية من المؤلف وعلينا ألا ننكر ذلـك مغـالاة في تفريعات تنظيرية، لأن المؤلف أساسي، فهو إذن موجود في روايـة الأصـوات أيضـاً، ولكـن حضوره يختلف عن حضوره في الرواية التقليدية، فالروائي في رواية الأصوات هو الحاضر الغائب - إن صح التعبير- فهو الذي يمنح الأصوات وجودها، وهو الذي ينظم ظهورها وحواراتها، ثم هو حاضر في درجة الغيرية التي يتمتع بها الروائي المتميز فقط بمعنى أنه حاضر بشـكل غيـر مباشر في أصواته، لأن قدرته الغيرية على تقديم أصوات مستقلة يعني أنه تعمق وعيه بدرجة قصوى وصلت به حد (الغيرية) التي عبر بها عن قدراته الفنية في استيعاب وعي (أصواته) المخلقة بخياله التركيبي الخصب.

ومـع توافـر القدرة الإبداعية الغيرية فإن روائي الأصوات يتمتع بقدرته عـلى تجاوز ذاته، ليعبر عن فكر الآخرين، وليحافظ على قيمته الدلالية، وعلى وجهـات الـنظر الجزئية في روايته، ومؤلف الأصوات لا يسعى لانتصارات بـراقة لفكـره، وإلا لتحولت الأصوات الروائية عنده إلى دمى ووسائل لإشهار فكر المؤلف ونظرته الأحادية وهنا سنكون أمام كاتب الرواية التقليدية، وتضيع ملامح التميز الخاصة بكاتب رواية الأصوات.

وقـد وجدنـا كـتاب روايـة الأصوات العربية في مصر يتقنون دورهم ومهـامهم ككتاب لرواية الأصوات، إلا أن بعض الكتاب قد وقعوا في كثير من المحاذيـر، أذكـر منها هنا رواية (يحدث في مصر الآن) ليوسف القعيد، لأن المؤلـف فـي هذه الرواية لم يعبر عن فكرته بشكل مباشر لأنه أعطى فرصة لأصـواته الروائية، ولكنه عاد وسعى لتأكيد فكرته - التي لم يعبر عنها مباشرة - بوسـائل أخـر توثيقيـة ولا سيما في نهاية الرواية عندما ظهر وكأنه يحاكم أصواته محاكمة غيابية لما صدر عنهم من أفعال وردود أفعال.

وعلى نحو آخر نجد (نجيب محفوظ) قد أعلن عن نفسه بشكل غير مباشر فـي روايـته (ميرامار) على الرغم من اختفائه الجيد، إلا أنه أعلن عن وجهة نظـره مـن خـلال البناء والتنظيم والتنفيذ لحدود الأصوات، فهو يقدم صورة الكـارهين للـثورة بشـكل لا يبعث ولا يساعد على التعاطف معهم، ثم برزت الأصـوات المناهضـة لـلفكر الثوري في قدرة حوارية ضعيفة، وبحجم ثقافي محـدود إذا مـا قيس باختياره للأصوات المؤيدة للثورة، وكان (طلبة مرزوق) مكروهاً في البنسيون أما (حسني علام) فكان رمزاً للجاهل المستهتر.. ولأنهما

مـــن الإقطـــاعيين فكان من الطبيعي أن يناهضا الفكر الثوري، لكن المؤلف لم يمكـــنهما من الحوار القوي لإبراز وجهة نظرهما. وحتى (منصور باهي) كان مناهضـــاً للفكر الثوري ولكن الروائي لم يعطه فرصة التعبير عن وجهة نظره، ولم يبرزها بشكل سردي أو حواري، واكتفى بالإشارة فقط إلا أن أخاه قد أنقذه مـــن ورطة الاعتقال، ولكننا لا نعرف نوع ممارساته الفكرية المناهضة للثورة وظل ذلك سراً حتى انتهت الرواية.

وجعـــل المؤلف حوارات المناهضين للثورة غير حماسية وغير مقنعة لأن (حســـني علام) كان جاهلاً، ولأن (طلبة مرزوق) كان يهيئ نفسه للسفر خارج الـــبلاد. بيـــنما كـــانت حوارات وحماسات المؤيدين للثورة قوية ومترادفة حتى كـــادت تمثل وعيا جمعياً عند (البحيري /وعامر وجدي) وعلى نحو رمزي عند (زهرة).

وتلاحظ أيضاً أن المؤلف قد ألقى على الثورة ظلالاً من وعي الشخصيات الناضـــجة المـــتزنة مـــثل (عامـــر وجدي/ البحيري..) فجرى التأكيد ولم يجر التعبير.

نعـــم فكـــر المؤلـــف كـــائن من بعيد، ولكن ليس على المؤلف أن يبرمج الأصـــوات لتتويج فكرة كما فعل (القعيد)، أو ينظم ويختار أصواته بشكل يبرز وجهـــة نظـــره كما فعل (نجيب محفوظ)، لأن مؤلف الأصوات ينبغي أن يكون حياديـــاً، وقـــد بـــالغ بعض الأدباء الروس في هذه الحيادية لدرجة أنه وصف حياديته بأنها ينبغي أن تكون باردة كالجليد.

إنـــه الروائي الروسي (ن.غ. تشيرنيشيفسكي) الذي أعلن الحيادية المفرطة ليقـــاوم توجهات الرواية المنولوجية، وكان يقول بأنه يظهر رأي الأصوات أما هـــو فيحتفظ برأيه لنفسه. وهذا الرأي فيه درجة من التطرف الحيادي لأنه من غيـــر المعقـــول أن يجمد الروائي أحاسيسه ومشاعره، وقد وجد النقاد صعوبة كبيرة لتحقيق هذه الدرجة المبالغ فيها من الموضوعية.

وهـــنا نقـــترب مـــن التحديد الدقيق لموقع كاتب رواية الأصوات، فلا هو ظاهر كما نجده في الرواية التقليدية، ولا هو حيادي لدرجة البرود والجمود كما قـــال (تشيرنيشفســـكي) وإنمـــا هو في درجة وسط. "ومؤلف رواية الأصوات مطـــالب لا بالتـــنازل عن نفسه، ولا عن وعيه- كما قال تشيرنيشفسكي- وإنما يتوســـع ويتعمق إلى أقصى حد في إعادة تركيب هذا الوعي من أجل أن يصبح

قادراً على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق[56].

في رواية الأصوات يتنازل الكاتب عن حقوقه ومهامه كلية للصوت، ليقدم نفســه، ويرصد وعيه بذاته وبالآخرين رصداً حراً، وتصبح استقلالية الأصوات مقدرة بحجم اختفائه، وبحجم الحد التنفيذي لخطة الروائي الساعي إلى الاكتشاف لا إلى التســجيل وهــذا الاكتشاف هو الذي يساعد بدوره على الاحتفاظ بمسافة طــبيعية بين الروائي وأصواته علماً بأن منطق الوعي الذاتي للروائي لا يسمح إلا بوسائل فنية محددة للكشف والتصوير.

وإذا كــنا سنسعى للبحث عن وجهة النظر الكلية في الرواية فهذا لن يلغي اســتقلالية وأهميــة وجهات نظر الأصوات الروائية، لأن وجهة نظر المؤلف الكــلية قد تفهم بالتأويل من مصادر مختلفة كالبناء والتكنيك واختيار الموضوع والأصوات ولأن المؤلف هو القائد للتماس الحواري الكبير بين الأصوات، لكن وجهــة نظر الصوت الجزئية تفهم من خلال حديثه عن نفسه وحديثه مع الآخر بشكل مباشر إذن فوجهة نظر المؤلف الكلية تمثل كلمة حول الكلمة، كلمة كلية تأويــلية لا تلغي الكلمة الجزئية للصوت، ولا تعلن اتحادها أو التباسها وتوافقها وإنما تظل محتفظة بكيانها الاستقلالي إذن فكلمة المؤلف هي كلمة حول الكلمة، وكلمة (حول) هنا تحتفظ بحقوق الاستقلال لوجهتي النظر الكلية والجزئية.

إذن فالــروائي لا يلخص وجهة النظر لأي صوت ليصل إلى وجهة نظره الخاصــة، وإنمــا يقوم الروائي ببسط فكرة الصوت في إطار سيكولوجي يتأزم ويصــل بالصــوت حــد التعبير الخارجي ويندفع للحوار مع الآخر سواء كان حواراً منولوجياً أو خارجياً.. وهذا ما نجده مثلاً عند صوت مثل (مبروكة) في روايــة (الــرجل الذي فقد ظله) فلقد عملت خادمة واختزنت طموحاتها لتجاوز طبقــتها حــتى تمكنت من الزواج بعبد الحميد أفندي لكن ابنه (يوسف) احتقرها ولــم يســاعدها فحطم طموحاتها فانفجرت ساردة حاكية محاورة ولذلك عندما بدأت حديثها صورت حجم حقدها على (يوسف)...

ولكي يحقق روائي الأصوات النجاح لروايته فهو يحتفظ بالآنية والترهين الســردي احــتفاظاً يحقق له المواجهة عبر قطاع عرضي يجمع الأصوات في مكــان واحد وزمان واحد لتتحقق المواجهة، ولهذه الغاية نلاحظ أن أكثر كتاب الأصــوات يحرصــون على العمق المكاني مع قصر الامتداد الزمني، وقصر

---

[56] *قضايا الفن الإبداعي /97*

الامتداد الزماني يساعد على استحضار المتناقضات وتكثيف المواجهات وتفاعل الأصوات بالحوارات والتزامن هو العامل المساعد.

ونلاحـــظ التكثيف الزماني في رواية (تحريك القلب)[57] ــ مثلاً ــ حيث جعــل الكـــاتب من إرهاصات سقوط البيت زمنية بنائية لروايته، رصد فيها رد فعــل الأصـــوات تجـــاه هذا الحدث... وكل صوت في الأسرة عبر عن حجم السـقوط داخله بكل هواجسه الآنية والمستقبلية. وفي رواية (أصوات) لسليمان فيــاض جعــل المؤلــف زمـــن الرواية هو زمن الزيارة القصيرة التي قام بها (البحيري) لقريته عبر أيام محدودة بدأت بوصوله وانتهت بقتل زوجته الفرنسية (ســيمون)، والتكثيف الزمني في رواية (الزيني بركات)، قد ساعد على إحداث المواجهات لاسيما بين (الزيني) و(علي بن أبي الجود)، من ناحية وبين السلطة والشــعب مـــن ناحيـــة أخرى والأحداث لم تتجاوز العام على الرغم من كثرة المتغيرات وحركية الأصوات وتفاعلاتها بأفعال وردود أفعال والتكثيف الزمني أمـــر قـــد حقـــق لـــلرواية زاويـــة مـــن زوايـــا نجاحاتها الفنية. وفي رواية (المســـافات)[58] جعـــل من زمنية انتظار عودة (قطار الكنسة) زمناً أسطورياً لروايـــته الـــتي اســـتوعبت الخرافة وجسدت الجهل والغيبيات.... وفي رواية (يحـــدث فـــي مصر الآن)[59]، كان الزمن قصيراً وقد بدأ بالمساعدة الأمريكية وانـــتهى بقتل (الدبيش عرايس)، والتحقيق والتلفيق..... وفي رواية (الحرب في بـــر مصر)[60] تصبح فترة التجنيد الأولى التي حل فيها (مصري) بدلاً من ابن العمـــدة هـــي زمـــنية الرواية... وفترة التجنيد الأولى انتهت باستشهاد مصري واتســـعت الزمـــنية القصـــيرة لتســـتوعب الأحـــداث الكثيرة التي ترتبت على الاستشهاد وحتى دفن الجثة.

أما العمق المكاني فقد حرص عليه روائيو الأصوات لأنه المؤثر الأساسي فـــي تكويـــن وجهة نظر الأصوات وتوجهاتها فـ(يوسف ومبروكة) في رواية (الـــرجل الذي فقد ظله)[61] كان المكان هو السبب الأساسي في محاولة تجاوز كـــل مـــنهما لطبقته ومكانه... وفي رواية (ميرامار)[62] على الرغم من وجود

---

[57] تحريك القلب/ عبده جبير.
[58] المسافات/ إبراهيم عبد المجيد
[59] يحدث في مصر الآن/ يوسف القعيد.
[60] الحرب في بر مصر/ يوسف القعيد.
[61] الرجل الذي فقد ظله/ لفتحي غانم.
[62] ميرامار/ نجيب محفوظ.

الأصـــوات في مكان واحد وهو (البنسيون)، إلا أن كل شخصية جاءت محملة بمعطيـــات المكـــان الـــذي نشـــأت فيه ومن هنا استمدت الأصوات تمايزها... فـــ(زهـــرة)، حمـــلت طيـبة القرية وسذاجتها، و(حسني علام) حمل هوائية الإقطـــاعي المستهتر و(سرحان البحيري) كان لديه حنين لا يقاوم لقريته ووجده فـــي (زهـــرة) فتعـــلق بهـــا وأصـــر عـــلى القرب منها... والمكان في رواية (المســـافات)[63] لعـــب دوراً أساســـياً لأنه شكل الأصوات وأتاح فرصة لنسج الأساطير وتجسيم الغيبيات... وفي روايات (يحدث في مصر الآن/ الحرب في بـــر مصـــر، السنيورة/ أصوات)، كان للريف ــ كمكان ــ دوره الأساسي في تشكيل الشخصية وتمايز الأصوات الروائية التي حاكت بدورها المستوى الثقافي والـــتفاوت الطـــبقي والعمق المكاني نلتقي به وبعمق مركز في رواية (الزيني بـــركات) لدرجـــة تنقلـــنا إلى عمـــق القاهرة المملوكية وشوارعها وفوانيسها وسجونها بل ونطقت الأصوات من خلال هذا الانتماء المكاني.

ولأن رواية الأصوات قائمة على (اللاتجانس) فكان من الطبيعي أن يعمد الروائي إلى إبراز هذا (اللاتجانس) عبر (التبدلات السردية) لتجسيد التباين بين الأصـــوات الـــروائية. وهـــذه التـــبدلات والتبادلات السردية حدثت في رواية الأصوات بطريقتين. أما الطريقة الأولى فكان الروائي يحرص فيها على تنظيم ظهـــور الأصـــوات المختلفة بشكل تعاقبي يعلن عن مستويات طبقية مختلفة أو توجهـــات أيديولوجيـــة مختـــلفة والانتقال من صوت إلى صوت هو إحداث للتبادلات التي تجسد اللاتجانس القائم بين الأصوات في رواية الأصوات. ونجد هـــذا فـــي روايـــات (ميرامار/ الرجل الذي فقد ظله/ أصوات/ الحرب في بر مصر/ السنيورة).

في هذه الروايات اعتمد الروائيون على تحقيق (اللاتجانس) بالانتقال من صـــوت إلى صوت آخر مختلف وهي أبسط طريقة لإبراز اللاتجانس ووجهات النظر الجزئية المختلفة.

وهـــناك روايـــات أصـــوات أخرى تحققت فيها التبادلات السردية بطريقة أخـــرى تعزز (اللاتجانس)، القائم أساساً بين الأصوات وفي هذه الطريقة يظهر الـــروائي بشـــكل أوضـــح في روايته وهو يشعرنا بوجوده من خلال التبدلات الســـردية فالـــروائي يحرص على تقديم الصوت أو الأصوات (سرد داخلي) ثم ينتقل إلى مايمكن تسميته (بالسرد الخارجي) الذي يحقق به خلفية وصفية ويدفع

[63] المسافات/ إبراهيم عبد المجيد.

بــه تحــرك الأحداث دفعاً رأسياً ونجد هذا في روايات (تحريك القلب/ الزيني بركات/ يحدث في مصر الآن...).

فــي رواية (تحريك القلب) يعرض الروائي للأصوات (داخلي) ثم يتدخل بقطاع عرضي ليصف بعض مظاهر تداعيات السقوط (..خارجي) ثم يعود إلى الأصــوات لــنقف مــع كل صوت ونتعرف على رد فعله.. وهكذا حتى تنتهي الرواية ويحدث السقوط. وفي رواية (الزيني بركات) يعرض لمذكرات الرحالة البــندقي (ســرد خـــارجي) ثم يعرض مدينة القاهرة (..خارجي) ثم يتوقف مع بعض الشخصيات (علي بن أبي الجود) وهذا (سرد داخلي) ثم يعود إلى المدينة لوصــف مظاهــر الحياة أو لإلقاء إعلان (..خارجي) ثم يعود إلى صوت من الأصــوات (ســرد داخلي...)، وقد امتلك الروائي إطارين حرك بهما التبادلات الســردية حــركية مقصــودة من أجل إحداث اللاتجانس الأول على المستوى الشخصــي داخــل السلطة بين (الزيني بركات) و(علي بن أبي الجود)، وهو الإطار الذي حقق المواجهة الأقوى.

أمــا الإطــار الآخــر فتمــثل في المواجهة بين السلطة والشعب، وحقق بالتــبادلات الســردية مواجهــات عديدة كان الشعب فيها هو الطرف المقهور والسلطة هي التي تزداد تجبراً.

ومثل هذه التبادلات السردية وجدت في بعض الروايات إلا أنها في رواية الأصــوات تكتســب مذاقــاً خاصــاً لأنهــا تؤكــد خاصــية نوعيــة لرواية الأصوات(اللاتجانس) بطريقة فنية تحدد قدرات الروائي، ثم إن رواية الأصوات لا تعــنى بالوصــف وتعمد المحاكاة قدر عنايتها برصد رد الفعل لإبراز وجهة النظر، ومن ثم فمثل هذه التبادلات السردية تساعد على تحقيق التعارض الثنائي المقصود في رواية الأصوات التي تحتفظ لوجهات النظر المختلفة باستقلاليتها، وهــذه التبادلات تساعد على تقديم العمق الداخلي والخارجي فضلاً عن تحقيقها للتناقض المقصود بين وجهات النظر.

والتــبادل السردي يمكن أن يحدث على المستوى الداخلي للصوت الواحد فــي رواية الأصوات، لأن الصوت نفسه يتحرك بحديثه بين الداخل والخارج، فهــو يتعمق ذاته ليفهمها، وهو يتحاور مع الآخرين ليعبر عن وجهة نظره بعد الحــوار مع نفسه، وقد سبق توضيح هذه التبادلات من خلال حديثنا عن الحوار وخصوصــيته في رواية الأصوات. ولن أستشهد هنا بأمثلة لأن كل صوت في كــل روايــة أصــوات يتحرك بين الداخل والخارج حركة تبادلية طبيعية، لأن

رواية الأصوات لا تصف وإنما تسعى لرصد الفعل ورد الفعل لتحديد شخصية الصوت وتميزه ووجهة نظره.

وهـناك من الروائيين من لجأ إلى الفصل الصفر لكي يمهد بدوره لحركية التـبادلات السـردية بيـن الداخـل والخارج، وليعطي في هذا الفصل الصفر الأوليـات المعرفية عن الأصوات والحدث الذي تتحلق حوله والزمان والمكان. وقـد وجـد هذا الفصل الصفر عند بعض روائيي الأصوات مثل (إبراهيم عبد المجيد في روايته (المسافات)، وسليمان فياض في روايته (أصوات) حيث جعل مـن وصـول الـبرقية للمأمور ذريعة لتعريفنا بالزمان والمكان والشخصيات. والفصـل الصـفر المهيئ للتبدلات السردية نلتقي به أيضاً عند طه وادي في روايـته (الكهـف السحري) والصفر الإبداعي لا يمثل نقلة نوعية متوافقة مع المكانـة الفـنية لـرواية الأصوات، لأن الفصل الصفر معروف في الروايات التقـليدية، وأتصور أن وجوده بشكل مباشر في بداية رواية الأصوات أمر غير محمود فنياً.

وإذا كـانت التنظيرات المعاصرة قد عنيت بموقع الراوي، فإن عنايتنا هنا بموقع الروائي نفسه، وإن كنت أتصور أن موقع الروائي لا يزيد عن كونه أحد الأسـاليب التكويـنية التي قد لا تؤثر تأثيراً كبيراً على فنية البناء الروائي، لكن هـذا لايمـنع من وجود تأثير ما وهو مايدعونا لتحديد موقع الروائي نفسه في رواية الأصوات.

ومن المفترض بداية أن الروائي مختف تماماً في رواية الأصوات.

إلا أنـني-فـي الحقيقة لم أجده مختفياً دائماً وهو ماجعلني أفترض وجود ثلاث حالات لتحديد موقع الروائي:

_ *الاختفاء.*

_ *حالة الالتباس.*

_ *الظهور المباشر.*

في حالة الاختفاء التام يرتفع المستوى الفني لرواية الأصوات بصفة عامة لأن هـذا معـناه _ بدايـة _ أن الروائي يمتلك القدرة الغيرية التي مكنته من تجاوز ذاته لاستعراض الآخر (الأصوات). واختفاء الروائي هو الهدف المعلن لوجهة النظر منذ مطلع هذا القرن للمنظرين أملاً في تجاوز الكثير من البناءات التقـليدية.. وكانت أبرز ميزة لرواية الأصوات أن تأتي الأصوات على الروائي

فـــلا تظهـــره، وتعنى الرواية بظهور الأصوات بحجمها الطبيعي فعندما يختفي الروائي يفسح مجال الظهور والاستقلال للأصوات وهو الوضع الطبيعي لرواية الأصوات.

وقد جاءت أكثر روايات الأصوات المتميزة لا تعلن عن مكان مؤلفها لأن الـــروائي احتفظ بمساحة كبيرة بين الوجه والقناع وهذا مانجده في رواية فتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله). حيث قدم أربع شخصيات لتحدثنا كل شخصية عن ذاتهـــا إزاء أحـــداث بعينها... واختفى الروائي بحيدة فنية جيدة زادت من نجاح روايـــة الأصـــوات هنا. ونجد هذا الاختفاء أيضاً في رواية (ميرامار) ورواية (أصوات) ورواية (الحرب في بر مصر) حتى أن بعض الأصوات تردد (..... لأنه ليس لنا مؤلف يقدمنا...).

أما عن اختفاء الروائي في (ميرامار) فجاء اختفاء غير تام إذ منح (نجيب محفـــوظ) أحـــد الأصـــوات الروائية وهو (عامر وجدي) بعض مهام المؤلف والـــراوي المشـــارك واعتمد عليه اعتماداً أساسياً في تقديم الأصوات الروائية ومحاورتهـــا، ولا نســـتطيع أن نقول إننا هنا أمام حالة التباس لأن مسافة كبيرة تفصلنا بين (عامر وجدي) و(نجيب محفوظ).

أمـــا حالـــة الالتباس[64] بين المؤلف والراوي في موقع وسط بين الظهور المباشـــر والاختفاء التام وفيها يتولى المؤلف مع الراوي الإمساك بزمام السرد والقـــبض عـــليه قبضة قد تصل حد خنق الأصوات وتقديمها من خلاله وتحت رقابـــته فـــلا يعطـــي للصوت حرية، وإنما يتولى هو وصف الصوت وتقديمه وقـــلما يعطيـــه فرصـــة الظهور اللهم إلا في الحوارات الخارجية. وينطبق هذا الالتـــباس بهذه الكيفية على رواية (المسافات) (لإبراهيم عبد المجيد) كمؤلف لم يكـــتف بالتنظيم، ولم يكتف بتحويل الأصوات إلى شكول متبانية تسعى لإعلان وجهـــة نظره وإنما وجدناه يبالغ فلا يتحدث الصوت عن نفسه وإنما من خلال (التـــباس)، وإذا حاكمنا حالة الظهور هنا محاكمة ماينبغي أن تكون عليه رواية الأصوات لقلنا أن تكنيك الأصوات هناجاء ضعيفاً، أولاً لأن الأصوات لم تمتلك حـــرية التعبير عن نفسها بقدر من الاستقلال بعيداً عن المؤلف، وثانياً أنه انتقى أصـــوات لا تنـــبئ عـــن شخصية قوية أو مستقلة وإنما هي شخصيات ضعيفة

(64) المقصـــود بحالـــة الالتـــباس ضيق المسافة بين المؤلف والراوي حتى تصل درجة التطابق بين المؤلف والراوي أو بين المؤلف وأحد الأصوات الروائية وهذه الأخيرة لم نجدها في رواية لأن وجودها يعني وجود رؤية فوقية كلية تبتلع وجهات النظر الجزئية الأخرى.

وانهـــزامية وغارقة في الجهل والأساطير، ولعل هذا مايسر على المؤلف تقديم روايته ليعلن بها وجهة نظر كلية طاغية في غيبة وجهات النظر الجزئية. ومن ثـــم نستطيع القول بأن مؤلف هذه الرواية لم يحتفظ من تكنيك رواية الأصوات إلا بالشـــكل فقط (أصوات....)، أما التنفيذ فاتجه به نحو رواية تقليدية، وتسبب ظهور المؤلف ملتبساً بروايته في هذا الضعف لتنفيذ تكنيك رواية الأصوات[65] وقبضـــته الشديدة جعلتنا على سطح الأحداث ولما نتعمق داخلها لأن المؤلف لم يعط الصوت فرصة التعبير الكامل عن نفسه حتى يطلعنا على داخله...

وجاءت رواية (الكهف السحري) لطه وادي صورة أخرى لظهور المؤلف ملتبســاً مـــع روايته وقد بدأ بالفصل الصفر ثم تابع أصواته... وإن كانت هذه الـــرواية قـــد تقدمت خطوة عن رواية (المسافات) لأن الروائي لم يحكم قبضته عـــلى الأصوات وإنما خلى بيننا وبين الأصوات الأمر الذي أتاح لنا أن نعرف داخـــل الشخصـــية وخارجهـــا وهو أمر لم يتحقق في رواية (المسافات) إذن فقبضة الروائي هنا لم تكن حديدية... وإنما قام المؤلف بدور (التهميش الدلالي) وتـــرك للأصوات حرية تامة للتعبير.. وعلى الرغم من هذه الحرية إلا أنها لم تســـتطع أن تخفـــي الـــروائي في روايته وفي مواقفه الرومانسية العاشقة التي وصلت حد الهيام والتصوف.

وتأتي رواية (تحريك القلب) لعبده جبير صورة أخرى لحالة الالتباس بين المؤلـــف والراوي بهندسة بناء الأصوات، وإذا كان المؤلف هنا قد منح أصواته حـــرية تامة فإنه احتفظ لنفسه بالقوة الدافعة للأحداث، والتي تتمثل في تقطيعه للامـــتداد الرأســـي لأصواته ليتدخل بقطاع عرضي واصف لإرهاصات سقوط الـــبيت ليـــزيد من الوقع النفسي لقرب السقوط ثم يعود ليختفي ويترك أصواته تـــتحدث عـــن مخاوفها وآمالها كلما اقترب البيت من السقوط. وظهور المؤلف لتنســـيق الهندســـة البـــنائية للأصوات كان ظهوراً موفقاً وله فاعلية بنائية... واحـــتفظ بالـــتطور الوئيـــد والمخيف لنفسه، وترك للأصوات رصد مشاعرها وأحاسيسها الداخلية وخططها الخارجية لمواجهة السقوط ومابعد السقوط للبيت.

ثـــم تـــأتي رواية (يحدث في مصر الآن)، كنموذج لظهور المؤلف بشكل مباشر فيعلن مؤلفها عن وجوده ولم يغير وضعه إلى ظهور غير مباشر، وإنما

---

(65) أود الإشارة هنا إلى أن الوصف النقدي بقوة التكنيك أو ضعفه مرتبط فقط بما ينبغي أن تكون عليه رواية الأصوات، وهو منظور نقدي خاص لا ينسحب على قدرات الرواية كحكم كلي، لأن تناولا آخر لنفس الرواية قد يعلي من شأنها لتميزها بين الروايات التقليدية ـــ مثلاً...

أصبح المؤلف هو الشاهد على الأحداث وهو شاهد مشارك في رصد الحدث، ثم هومشارك في ردود أفعال الحدث الروائي الذي تمثل في قتل الفلاح الأجير (الدبيش عرايس) وجاءت ردود الأفعال المختلفة للأصوات لترصد حجم الفساد والروتين والظلم والتلاعب بالأوراق والمستندات وتحكم القوي في الضعيف تحكماً وصل حد أن أنكر (الضابط والطبيب ورئيس مجلس القرية)، وجود شخصية باسم (الدبيش عرايس)، وفي المقابل عجز صديقه الفلاح وزوجته في إثبات وجود شخصية باسم (الدبيش عرايس) على الرغم من إنجابه لأطفال ومعرفة أهل القرية له معرفة معايشة.

ومؤلف رواية (يحدث في مصر الآن)، يجعل من ظهوره المباشر محاولة فنية جديدة يعلن بها تمرده على تقنيات السرد الروائي وعلى الصنعة الروائية وقد أصاب إلى حد بعيد... بل وجاءت محاولته في بعض نجاحاتها لتعلن أن التنظير للسرد الروائي مهما بلغ فهو محدود لتداخلات التطبيق والتجديد الشكلي للرواية.

قال القعيد في بداية روايته ".... لأسباب كثيرة ــ أعلن تنازلي عن كل أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة على السواء...[66]. ولذلك يعطينا تلخيصاً لمضمون الرواية ضارباً بذلك لعنصر التشويق... وكأن جدية الحدث أكبر من الزخرف الإخراجي وأكبر من التشويق، قال: "... بعدها ــ المقدمة ــ يأتي دور أهم أساليب تجار الرواية في زماننا وهي كثيرة. لكي أضمن شد القارئ إلى روايتي، وجريه وراء الكلمات حتى تنقطع أنفاسه... يجب أن أعتمد على هذه الأدوات. محتفظاً بإحدى المفاجآت المذهلة في ركن ماقبل النهاية[67]"، ثم يقول: "وأصول الحرفة كانت تفرض علي أن أخفي نبأ الوفاة، ومن المثير أن أحكي عن اختفاء العامل الزراعي ليلاً... ستخرج التساؤلات من عين القارئ كيف تم هذا؟ من أجل الإجابة عن كيف هذه، نبدأ فصولاً جديدة مضمونة القراءة، ولكني أفشيت أسراري وكشفت خططي...."[68]

ولم يكن القعيد هو الأول بين الروائيين الذي يعلن وجوده في روايته ويتدخل بهذا الشكل السافر الذي يطمس آمال (وجهة النظر ومابعدها من تقنيات)، فقد سبقه إلى إعلان الوجود للمؤلف بعض الروائيين أذكر منهم (طه

---

[66] يحدث في مصر الآن/ القعيد/ 22.
[67] يحدث في مصر الآن/ القعيد/ 22.
[68] يحدث في مصر الآن/ القعيد/ 23 ــ 24.

حسين/تولستوي/ فلوبير/ بروست/ توماس مان....).

بالنسبة لطه حسين فالقارئ لا يجهل وجوده الضاغط في أعماله القصصية بصــفة عامــة لأنه ــ كمؤلف ــ دائم الحوار مع القارئ (المتلقي) ونلاحظ هذا بخاصــة في (المعذبون في الأرض/ ماوراء النهر..)، ولجأ طه حسين إلى هذا الظهور والاستطرادات التعسفية التي تعلن عن وجوده كمؤلف لأسباب منها:

ــ إحساسه الضاغط بالقارئ بسبب عاهته ولأنه كان يملي لا يكتب...

ــ إيمانه بتصور خاص عن حرية الفنان.

ــ رغبة في تعليم أصول القص بشكل عملي...

لكــن الأمر عند (تولستوي) في (البعث) بخاصة كان مسبباً بحجم القناعة الشــديدة بالــتوجه الأيديولوجــي.. والأخلاقي لاسيما في نهاية الرواية عندما استعان بنصوص وعظية من الإنجيل.

وعــند (فــلوبير) كــان التدخل من المؤلف وإعلان وجوده استناداً لتفكير أخلاقــي عبر محايثة للشكل الروائي، ومن الطبيعي أن يعلن أنه كمؤلف مع أو ضد.. تبعاً لحجم القناعة الأخلاقية التي دعا إليها في رواياته التقليدية والوثائقية.

أمــا (بروســت) فقد نجح في دمج تعليقاته بكيفية مقبولة حرص فيها على إيجاد المسافة الإستطيقية لنغفر له تدخله كمؤلف.

وفــي محاولــة (القعيد) التي نحن بصددها فهي إذن لم تكن الأولى، ومن ناحيــة أخــرى فهي محاولة تختلف عن المحاولات السابقة كلها في الغاية وفي الوســيلة الفــنية التنفيذية، لأن القعيد عمد إلى غاية حداثية تسعى إلى مايسمى بـــ(تكذيــب التشخيص) فتدخله على هذا النحو ليعلن عن حقائق، وهذا الوجود القصــدي البارز للمؤلف هو نوع من الإيهام القصدي بواقعية الحدث الروائي، وقد كثرت هذه المحاولات المشابهة مع الروائيين الحداثيين ومنهم (توماس مان) الذي اتخذ موقفاً ضد كذب التشخيص، بل وضد السارد نفسه، ولذلك نستطيع أن نفهــم عــنده "ســر سخريته الملغزة الغير قابلة للاختزال... وذلك انطلاقاً من وظيفته في الإبداع الشكلي"[69].

لكــن محاولــة (تكذيــب التشخيص) قد تنقلب ضد التفكير الروائي الجديد الســاعي إلى الإيهــام القصدي بالواقع، وذلك عندما يتحول تدخل الروائي إلى

---

[69] مفهــوم الرواية السردية في الخطاب الروائي/ د.بوطيب عبد العال/ عالم الفكر (مجلد 22/ العدد 4 إبريل 1993م).

معـــلق بوعي مفرط بالأحداث قد يصل به حد النزعة الخطابية الممقوتة فنياً في البناءات الروائية المختلفة، وهذا ماوقع فيه (القعيد) في نهاية روايته عندما ذيل روايـــته بوسائل توثيقية منها ماجاء تحت عنوان "بعض تساؤلات من المؤلف"، ثـــم يوضح بخطابية زاعقة سبب كتابته للرواية فقال: "قررت الكتابة... لأخرج عـــلى مؤامرة الصمت والإسكات التي تدبر لإخفاء ماحدث ومايحدث... ورغم تســـويد مـــئات الصـــفحات وتلطيخها بحبر زماننا الكاذب مازلت أشعر بذنب المشـــاركة في الصمت... نحن الكتاب الذين نحول جثث المعدمين إلى سيارات وزجاجات ويسكي لا نقول الكثير...[70]

إن كـــثرة الـــتواتر المقصود يتحول إلى الضد فما كنا في حاجة لأن يعلن الكـــاتب عـــن نفســـه أنه خرج عن الصمت لأن ماكتبه دليل لا يحتاج إلى هذه المباشـــرة الزاعقة التي تؤثر في فنية البناء الروائي... وإذا كان تدخله نوعاً من الإيهـــام القـــوي بـــالواقع فماكـــنا أيضـــاً فـــي حاجـــة إلى أن يقول في نهاية الـــرواية:"الأســـماء والأشخاص والحوادث ليست من وحي الخيال. وأي تشابه بينها وبين الواقع لم تخلقه قوانين الصدفة. بل هو تشابه مقصود".[71]

ووجـــود (القعيـــد) فـــي روايـــته عـــلى هذا النحو يصنف تبعاً لتقسيمات (تـــودوروف) بموقع (الرؤية المرافقة Vision - avec)، وقصد به أن المؤلف يتســـاوى مـــع الصـــوت الروائي من خيث المعرفة. وحسب تقسيمات (جيرار جيـــنيت) فالـــروائي هـــنا هو صاحب (التبئير الداخلي المتعدد/ لمحكي ذوتبئير داخـــلي متعدد Le Recite a focalisation inteme multiple variable). وهـــو يقصد قيام المؤلف بعرض الحدث الواحد من وجهات نظر عديدة.. وهو ماحـــرص عـــليه المؤلـــف هـــنا عندما قدم أصواته (الطبيب/الضابط/ الدبيش عرايس/ رئيس مجلس القرية...).

ونســـتطيع أن نحصي عدداً من السلبيات التي ترتبت على وجود المؤلف الظاهر بهذا الشكل في الرواية، ومن هذه السلبيات الهيمنة على الأحداث بشكل ســـمح له بالتدخل في رواية الأصوات وعلى الرغم من تركه للأصوات مساحة ضـــيقة إلا أنـــه اقـــتحمها بالتهميش. ومن هذه السلبيات تزاحم وسائل التوثيق لتحقيق الإيهام بالواقع وقد جاء هذا التزاحم التوثيقي المتنوع بتناسب طردي مع الغايـــة الـــتأثيرية المتوقعة له، لأن الطاقة التأثيرية قد تناسبت تناسباً عكسياً مع

---

[70] *يحدث في مصر الآن/ القعيد/ 170.*

[71] *يحدث في مصر الآن/ القعيد/182.*

تواتـــراها وكثرتها. وأما السلبية الأخيرة فتتمثل في إعلانه عن إشراك (المروي عليه)... ولكن هذا لم يتحقق بشكل عملي في بناء الرواية، ولم يف به ولم يزد حجـــم وجود (المروي عليه)، عن هذه الهيئة التلفظية التي صرح بها تصريحاً نظرياً في بدايات روايته.

وإذا كـــنا قـــد لاحظـــنا تنوع موقع الروائي في رواية الأصوات فوجدنا الـــروائي الـــذي يحرص على الاختفاء التام والآخر الذي يحرص على الظهور والـــثالث الـــذي يحدث الالتباس بالراوي بمالا يسمح بمسافة بين الوجه والقناع، وهـــذا معناه أن رواية الأصوات لا تقتصر على مكان واحد للمؤلف، وأن تنوع موقـــع الـــروائي مجـــرد أوضـــاع فنية قد تتسبب في وجود مستويات غيرية للأصـــوات، ولذلك فالمهم هنا هو قدرة الروائي الإبداعية وليس موقع الروائي من روايته بالدرجة الأولى.

وإن كان هذا لا يمنع من أن نسجل أنه كلما اختفى الروائي كلما كان ذلك أفضل له ولروايته... وإذا ظهر فغالباً ما تأتي رواية الأصوات محملة بكثير من الهنات الفنية كما لاحظنا ذلك في رواية (يحدث في مصر الآن).

أمـــا حالـــة الالتـــباس الـــتي تقضـــي على المسافة بين الوجه (المؤلف) والقـــناع(الراوي) فقد لاحظنا أيضاً أن الالتباس بين الروائي وبين أحد أصواته الـــروائية غيـــر موجود في نماذج الأصوات التي تطبق عليها وقلنا بأن ذلك لو وجـــد فإنه سيؤثر تأثيراً سلبياً على رواية الأصوات لأنه سيخلق أصواتاً ثانوية وأخـــرى أساســـية مما سيؤثر على كفاءة الأصوات بوجهات نظرها من ناحية ومـــن ناحيـــة أخـــرى فإن الرواية عندئذ ستتجه إلى توحد الرؤية مما سيغيب بالتبعية اللاتجانس الذي ينبغي تواجده في رواية الأصوات.

ومـــن هذا العرض نفهم أن اختفاء الروائي من روايته سيرفع من القدرات الفنية لرواية الأصوات. وهذا الاختفاء صعب المراس إلا على الروائي المتمكن والـــذي قـــد لا يعنينا موقعه قدر ماتعنينا قدراته الإبداعية في إحياء اللاتجانس وتأكيد (غيرية الصوت الروائي).

وحجـــم اخـــتفاء الـــروائي لا يعني تجاهله والتسليم الكامل بلعبته الشكلية التـــنفيذية. لأن الروائي هو مانح الرواية بشكلها ومضمونها وأصواتها.. وكان من المهم أن نبدأ من الروائي وألا نتجاهله ككثير من المنظرين للراوي وللسرد الـــروائي، لأن روائـــي الأصـــوات يتمـــتع بقدرة غيرية تمكنه من تجاوز ذاته وإخفائهـــا مـــن أجـــل إظهـــار أصـــواته، ثم هو الذي يختار القضية بأصواتها

اللامتجانسة... وهو المنظم لظهور الأصوات وهو المحدد لمكانه ومكان الراوي.. وكان من الطبيعي أن نتحقق من هذه الإمكانات كلها التي يتمتع بها روائيو الأصوات، ولنكشف عن الفروق الكائنة بينهم وبين روائيي الروايات الأخرى.

ب. الراوي:

حظي الراوي "باهتمام زائد بين المبدعين والنقاد على حد سواء وذلك لأهميته الكبرى في الخطاب الروائي، فبموقعه يتحدد شكل الرواية، ومنذ بدايات هذا القرن وقد سعى (هنري جيمس) ليحقق حلم النقاد والروائيين في إخفاء الكاتب، وتحديد موقع الراوي وقال بوجهة النظر وأهمية الراوي لوجهة النظر أنه أحد مسمياتها إذ أن المنظرين أطلقوا (وجهة النظر) على الراوي على أساس أنه المعبر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي. ومنذ الستينيات وحتى الآن وقد كثر التنظير لموقع الراوي لاسيما عند (بوث وتودوروف وجينيت...).

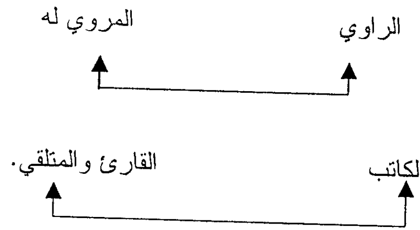
ووقوفنا هنا مع الراوي في رواية الأصوات لن يحظى بأهمية مماثلة كتلك التي احتجزها في كم الدراسات الكثيرة المتكررة في تقنيات السرد الروائي. لأن "الراوي" لم يحظ بأهمية كبيرة في رواية الأصوات بل ويمكن القول بأن كثيراً من الروايات لم نقع فيها على الراوي مثل روايات (الرجل الذي فقد ظله/ الحرب في بر مصر/ أصوات/ يحدث في مصر الآن/ السنيورة....)، وذلك لسببين: إما أن الكاتب استأثر بالرواية على حساب الراوي ولم يسمح له بالتواجد، وذلك لأن الروائي هو النمط الأول والأقوى، والراوي هو النمط الثاني المتواجد برغبة النمط الأول فضلاً عن وجود الأصوات والتي تمثل هنا غاية بنائية احتجزت بدورها النمط الثالث.. وفي رواية الأصوات تنقلب حاجتنا لهذه الأنماط، وتختلف اختلافاً نوعياً عن الرواية التقليدية التي تجعل الأهمية للنمط الأول فالثاني والثالث.. أما رواية الأصوات فتعطي الأهمية الأولى للنمط الثالث (الأصوات). والأهمية الثانية للنمط الأول (الروائي)، ثم يأتي (الراوي) ــ النمط الثالث في المركز الأخير من الأهمية البنائية.

أما السبب الآخر فيتمثل في انطلاق الأصوات باستقلالية تامة بغير حاجة إلى روائي وراو، ويصبح اختفاؤهما من أبرز وسائل إنجاح رواية الأصوات وبناء عليه فالحاجة إلى (الراوي) أصبحت محدودة في رواية الأصوات ولكنها

غيــر معدومة، لأن بعض الروائيين فضلوا تقديم رواية الأصوات عبر الراوي المشارك الذي جاء في شكول متنوعة أثرت بشكل مباشر على رواية الأصوات عندهم.

وبصـــفة عامة فالراوي — إن وجد — في رواية الأصوات فإنه لا يحتفظ بـــالوعي المثالي لنفسه — كما نجد في الروايات التقليدية — وإنما يقوم بتوزيعه على الأصوات بحيادية تامة، وإذا اتفقنا على أن الراوي هو الذات الثانية للكاتب كمـــا قـــال (بـــوث) فمعنى ذلك أن الرواي يستمد أهميته وفاعليته ووجوده من الكـــاتب نفسه، وقد حدد (ديستوفسكي) مهام الروائي أو الراوي — أيهما وجد — في أعماله، عندما عني "لا بمشكلة موقف "الأنا" الممارسة للوعي والمقومة تجاه العـــالم بـــل مشـــكلة العلاقـــات المتبادلة بين أشكال الـــ"أنا" الممارسة للوعي والممارسة للتقويم"[72].

وقـــد فرقت التنظيرات بين الراوي والكاتب، وجل هذه التنظيرات أجمعت عـــلى أن الكـــاتب هـــو الكاتب أو الروائي الحقيقي، وحديثه موجه بالتبعية إلى القـــارئ الحقيقي. والراوي هو الكاتب المجرد (شكل فني/ حيلة فنية)، ومن ثم جاء حديثه موجهاً إلى القارئ المتخيل (المروي له).



ولمـــا كـــانت الأصـــوات هي الغاية الأساسية لرواية الأصوات فكان من الطبيعي ألا نشعر بحاجة قوية إلى الكاتب فضلاً عن الراوي، وإذا كنا قد توقفنا مع الروائي لأنه صاحب الأساس الإبداعي ولدوره المميز في الاختيار والتنظيم والتشـــكيل الـــروائي، فإن وقفتنا مع الراوي لن تحظى بهذه الأهمية لأن وجوده قـــليل فـــي رواية الأصوات، وحتى عندما وجد في بعض الأعمال قد سكن أحد الأصـــوات الـــروائية، ووجدنا تعدداً للرواة داخل الرواية الواحدة، وفي رواية

[72] قضايا الفن الإبداعي/143.

أخـــرى وجدنـــا الراوي بشكله وموقعه التقليدي متلبساً مع الروائي دونما مسافة بيـــن الوجـــه والقناع. وكان هو المتحكم في ظهور الأصوات لكنه يتنازل عن بعض دوره للأصوات.

وقـــد نخدع أنفسنا إذا اعتقدنا أننا في رواية الأصوات أمام الراوي الأوحد كمـــا نجـــده فـــي الـــرواية التقليدية، لأن الأصوات نفسها تقوم بمهمة الرواية الجزئية، ولأن (نحن) هي مجموعة الأنوات (الأصوات) في رواية الأصوات.. وكل صوت يروي من وجهة نظره الخاصة، وقد وجدنا أكثر روايات الأصوات تعـــتمد فـــي روايتها على الأصوات بشكل مباشر حتى أننا لا نجد أثراً للراوي الـــذي اخـــتفى أكـــثر مـــن اختفاء الكاتب نفسه وهو الأمر الطبيعي في رواية الأصوات.

أمـــا غير الطبيعي فهو ظهور الراوي والذي نريد أن نحدد حجمه وشكله وشكوله في رواية الأصوات، ثم مامدى تأثر الرواية بظهوره؟

في رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ يجعلنا الكاتب في مواجهة مباشرة مع أصواته... وكل صوت يقدم نفسه لنفسه ـــ الراوي المشارك ـــ تماماً كما رأينا ذلـــك فـــي روايـــة (الرجل الذي فقد ظله) لفتحي غانم. إلا أننا ما أن نتقدم في استطلاع الصوت الأول (عامر وجدي) حتى نلاحظ أن الروائي قد نصبه للقيام بمهمة الراوي الأساسي، فأدى (عامر وجدي) هذه المهمة على استحياء ووجدنا في رزانته وهدوئه واستمراريته في البنسيون مسوغاً مقبولاً ليقدم لنا الأصوات المشـــاركة معه. إننا إذن أمام راو غير تقليدي لأن (عامر وجدي) هو الصوت الـــروائي الأول ولكـــنه لـــم يحك عن نفسه فقط وإنما حرك الأصوات الأخر وحاورهـــا وقدمهـــا وحظي بالظهور مرتين أما المرة الأولى فتلك التي قام فيها بدور (الفصل الصفر) حيث قدم الزمان والمكان والبنسيون ورواده.

ففـــي الـــبداية يعـــبر (عامـــر وجـــدي) عن المفارقة بين الماضي التليد، والحاضر الأليم، من خلال وصفه للإسكندرية ومظاهرها بـــ(الضفيرة السردية) الـــتي تجمـــع النقيضـــين لإبـــراز حجم التبدل والتغير خارج البنسيون، وداخل البنســـيون، وكأن هذه المفارقة مقدمة طبيعية لمفارقة الأحداث الجديدة مع ثورة يوليـــو التي فرضت بدورها نقاشاً يوازن بينها وبين العهد السابق عليها.. وهو الموضـــوع الأثيـــر الذي بدأ (عامر وجدي) يتبناه حوارياً مع الأصوات المقيمة معه في (بنسيون ميرامار) وهذه الحوارات هي التي حركت المسار الروائي... فمن الأصوات من تشبث بالماضي ورفض الثورة(حسني علام/ طلبة مرزوق/

ماريانـــا....)، ومـــنهم مـــن ألـــف الواقع وانسجم مع معطيات الثورة (سرحان البحيري/ زهرة...).

وقام (عامر وجدي) بتقديم رواد البنسيون (وهو دور الراوي) فيعرفنا أولاً (بماريانـــا) صـــاحبة البنسيون ثم يصف (زهرة) ثم يقدم النزيل الثالث (سرحان الـــبحيري) والـــنزيل الأول (طلـــبة مرزوق) فالنزيل الرابع (حسني علام)، ثم الخامس والأخير (منصور باهي).

وكمـــا تولى (عامر وجدي) دور الفصل الصفر الخاص بمهام الراوي قام أيضاً بدور الراوي لما أتاح له الروائي فرصة الظهور الثانية في نهاية الرواية فقام (عامر وجدي) بتقديم (لحظة التنوير) ــ بالمفهوم التقليدي ــ حيث حدد لنا مـــا آلـــت إليـــه كل شخصية من شخصيات البنسيون (انتحر سرحان البحيري/ وزهـــرة قررت الذهاب بعيداً عن البنسيون وعن القرية/ وحسني علام اشترى الملهي الليلي/ وطلبه مرزوق يتأهب لمغادرة مصر...).

وإذا كـــان (عامـــر وجدي) قد قام بدور الراوي في بداية الرواية ونهايتها فإنـــه أيضـــاً قام بدور الراوي وسط أحداث الرواية عندما قام بحواراته المجدية مـــع الأصـــوات بـــدور فـــني يتمـــثل فـــي إبـــراز التعـــليلات المركـــبة Over Jusifications للعالم المأهول داخل البنشيون وخارج البنسيون وأصبح راوياً بدرجة مراقب فعال ومشارك ــ حسب تقسيمات المنظرين ــ .

ثـــم كـــان (عامـــر وجدي) صوتاً روائياً يعبر عن مصري معتدل المزاج أكسبه كبر السن وقاراً ورزانة فهو دائم الدعاء لزهرة (رمز مصر) وكان يردد لهـــا دائماً: "يحفظك الله يازهرة"... وقد توج رزانته ببعد إيماني حيث أكثر من تلاوة القرآن وكأنه يستعد للموت بقناعة وبدون خوف.

ويعـــد (عامـــر وجدي) راوياً على طريقة (رواية الأصوات) حيث أصبح الراوي متلبساً في أحد الأصوات الروائية لأداء المهمة. وهو وضع جديد نسبياً فرضته طبيعة رواية الأصوات يشبه وضعية (الراوي المشارك) لكنها مشاركة صوت لأصوات لها استقلاليتها...

وفـــي روايـــة (تحريك القلب)، يقدم لنا (عبده جبير) نموذجاً آخر للراوي المســـتقل بعيـــداً عـــن الأصوات، وأصبحت مهمته القيام بالدفع الرأسي لتطور أحـــداث وإرهاصات السقوط للبيت، ولم يقدم ذلك مرة واحدة، وإنما قدم الراوي المتلـــبس مع الروائي هذه المهمة الرأسية عبر فترات ومع كل فترة يتركنا مع الأصـــوات ليســـجل كـــل صـــوت رد فعله إزاء هذه الإرهاصات، ولما كثرت

مظاهـــر السقوط استحالت الأصوات إلى آذان مصغية وأوتار مشدودة فالأم مع أول صـــوت يخترق سكون الليل تفر هاربة من البيت، ولما خرجت اكتشفت أن القطة تعبث بالمخلفات.

وكـــان من الطبيعي مع شكل ومكان الراوي ألا تستقل الأصوات بخطوط طولية ممتدة كأكثر روايات الأصوات، وإنما ظهرت الأصوات بخطوط متقطعة مع فترات ظهور الراوي الواصف لمراحل إرهاصات السقوط... وكلما اقترب السـقوط كـلما كـثر الرعب والقلق وكلما حرص الراوي على قصار الجمل المسـاعدة عـلى الـتوتر والسرعة يقول: (لقد مضى النهار.. وتقادم الليل... وانطفـأت أضـواء الحجـرات.. واخـتفت الأصوات. ثم عاد الضوء الخفيف مرةأخرى.. وانفتحت النوافذ.."[73]

ويـبدو أن الـراوي نفسه قد عايش وطأة السقوط فعبر عن سرعة تلاحق الأحداث بأن جمع شخوصه وأصواته في شبه وهم حواري قصير.. وكأنه كناية عـن إحساس ضاغط بالزمن.. وكأن هذه الحوارات هي اللحن الجنائزي الذي يرثي حالهم إبان السقوط وبداية الضياع.

وكـانت المشاهد الأفقية التي اعترضت الأصوات والتي عبر فيها الراوي عـن إرهاصات السقوط وتطوراته تمثل وظيفة إدراكية محفزة، بينما احتفظت الأصـوات بردود أفعالها بوظيفة انفعالية أشعلها الراوي بالتبادلات السردية بينه وبيـن الأصـوات فتـناوبت الوظـائف الظهـور(إدراكية/ انفعالية/ إدراكية/ انفعالية...). حتى كان السقوط. وقد حرص الروائي في وظيفته الإدراكية على التطور المرحلي الراصد لإرهاصات السقوط.

والـراوي هـنا حفظ للأصوات استقلالها النسبي ولم يسقط من ذاته على الأصـوات، ولم يتدخل في تقديم الأصوات حتى في الفصل الصفر ترك (الأم) أحـد الأصوات تقدم أبناءها (الأصوات)، قالت الأم: "لم يعد سواي في الردهة.. خـرجت سالي إلى مكتب المدير لتفض الخطابات. تدق على الآلة الكاتبة. إنها فـي أسبوعها والدماء توجعها. خرج وضاح يحمل كل مادرس من التاريخ إلى الجـبال المترعة بالجفاف. خرج صيام ليفتح الدكان لأبيه... خرجت سمراء إلى البوتيك....[74]

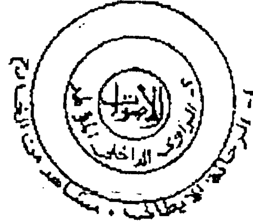
---

[73] تحريك القلب/ 134.
[74] تحريك القلب/13.

إنــنا إذن أمــام راو مختــلف عن صورة الراوي الشعبي، ومختلف عن الراوي التقليدي الممسك بخيوط الحكي.. إننا أمام الراوي الحيادي الذي يمارس مهمـــة دفـــع الحدث دونما تدخل في أمر الأصوات فاحتفظ لنفسه بقدرة غيرية تناسب رواية الأصوات وتحفظ للأصوات عدم تجانسها وهذا هو النموذج الثاني لشــكل الراوي المناسب لرواية الأصوات والذي كان ظهوره محدوداً وحياديته مطلقة مما مكن الأصوات من استقلاليتها لأن الراوي لم يمارس فاعلية الموجه لوجهة النظر وإنما احتفظ بوجهات النظر للأصوات بحجمها الطبيعي وهو أشبه بالــراوي مــن الخارج واكتفى بمهمة دفع الحدث الروائي تاركاً ردود الأفعال للأصوات دونما تدخل منه.

وفي رواية (الزيني بركات) نلتقي بالراوي المتعدد، وهو نموذج فريد في روايـــات الأصوات حيث يأتي الرواة درجات فيما يشبه الدوائر المتداخلة على هذا النحو:

1 ــ الرحالة الإيطالي : (فياسكونتي جانتي)



وهو يمثل شاهد عيان للمشاهد الخارجيـــة وهو راو يعزز الترهين السردي لأنه يرى ويتكلم بل ويعلق ويســـتعين عـــلى روايـــته بالتوثيق التاريخي باليوم والشهر والسنة.

فهـــو يبدأ الرواية بتسجيل مشاهداته "في أحوال القاهرة في القرن السادس عشر 922هـ/1517 ميلادية" ويصف مظاهر التغيير في القاهرة لأنه كان بها قـــبل عشـــر سنوات ولاحظ (الخوف الذي يعتصر الناس/ وجود حرب/ تولي الزيني بركات لحسبة القاهرة).

ثـــم يعـــاود الرحالة الإيطالي ظهوره في السرادق الرابع ليعرفنا بحركية الـــتاريخ وليوثق الأحداث بمرجعية تاريخية تتوازى مع المرجعية التخيلية فينقل عـــن ابـــن إيـــاس وصـــفه لخـــروج الســـلطان لملاقـــاة العـــثمانيين. ثـــم يظهـــر الرحالة الإيطالي خارج السرادقات في مقتطفه الأخير من مذكراته فيعـــلن هزيمة السلطان ويعلن أن (خاير بك) أعاد تعيين الزيني بركات محتسباً لـــلقاهرة فأعلن الزيني بركات عن عملة التداول الجديدة وهي العملة العثمانية

لتحل محل العملة المملوكية.

إذن فالـــرحالة الإيطالي هو راو يحمل سمت المرجعية التاريخية التوثيقية وليعـــلن عن دور محدود له إذ أن حكيه كان خارج السرادقات التي سنجد فيها مستويين آخرين للرواية الداخلية...

وقد تنازل الرحالة الإيطالي عن السمت الشفوي وغلب التحريري الموثق فـــي روايته على الرغم من كونه شاهد عيان يستدعي الأحداث بفعل التذكر مما أعطـــاه مساحة في حرية الاستدعاء إلا أن هذه الحرية تكبلت بتغلبيه للمرجعية التاريخية فدار في فلك العقلي والتعليلي.

2 ــ الراوي المؤطر:

وهو يمارس دور الراوي التقليدي فيقوم بالوصف ويقدم الأصوات ويربط ويعـــرض.. ويمـــارس بعض السلطات الدكتاتورية على الأصوات لأنه الراوي العارف بكل شيء هنا فيتمكن من السرادقات الروائية ويحدثنا من زوايا رؤيوية مختلفة (من الخلف/ من الأمام/ الآنية) وهو أمر مكنه من أصواته تمكناً خارجياً وداخلياً حتى أنه نطق بالإنابة عن الأصوات عبر الضمير (هو).

وعـــلى الـــرغم من هذه الهيمنة إلا أن الراوي ظل حيادياً بين الأصوات الـــروائية فـــلم يغـــلب صـــوتاً على صوت وإنما احتفظ للأصوات بمرجعيتها الـــتاريخية واســـتقلاليتها الفنية بقدرة غيرية، لم تسع لإذابة الفروق وإنما سعت لإعـــلاء اللاتجـــانس بين الأصوات الروائية لأن هذا ارتبط بالصراع الروائي بمستوياته بشكل مباشر ثم حفظ للأصوات وجهات نظرها الجزئية.

وكـــان الـــراويان قـــد وثقـــا روايتهما على المستوى المرجعي والتخيلي بالرســـائل والتقارير والنداءات، وهي وسائل توثيقية من ناحية ووسائل تعزز التنازل القصدي للسمت الشفوي وذلك لتجسيد درجة المشابهة المرجعية الممكنة على المستويين الوظيفي والواقعي.

3 ــ الصـــوت: ونقصـــد به الصوت الروائي من الداخل كدرجة ثالثة من درجـــات هـــذه الروايات المتداخلة، وسنفصل الحديث عنها في الجزء الخاص بالأصـــوات الروائية، والأصوات هنا جاءت مختلفة لتحقق اللاتجانس المقصود عـــلى مســـتويات عديدة داخل الرواية أهمها المواجهة بين أصوات السلطة ــ وأصـــوات الشعب لتعزز الروايات بذلك فكرة أن البطولة لفكرة روائية تحلقت حولها الأصوات كما سنرى....

وتعدد الرواة في هذه الرواية جعلنا نستقبل التعددية الصوتية بما يعمقها لا بما يضعفها، لأن كل راو قام بمهمة تختلف عن الآخر فالراوي المؤطر اختلفت مهمــته عــن صاحب المذكرات (فياسكونتي جانتي) ثم جاءت الأصوات بعمق داخــلي تختــلف عــنهما، واستطاعوا جميعاً أن يعكسوا الوضعية الاجتماعية والسياسية.

إلا أن هــذه الــرواية بخاصة قد احتفظت بقدر من الوسائل خارج نطاق الســرد وخارج مهام الرواة وكانت لهذه الوسائل أهمية كبرى وهي (النداءات/ الرســائل/ الفتوى...)، وهذه الصيغ قامت مقام الراوي بين الأصوات الروائية، ولأن هــذه الصــيغ والوسائل كانت تحمل معاني التحفيز كالقرارات والرسائل، والأوامر السلطانية... وهي التي كانت تدفع عجلة الأحداث. وتطور المواجهات والصراعات بين الأصوات في الرواية.

وإذا قدرنا لهذه الوسائل حقها، وأضفنا إليها ماقامت به الأصوات لأمكننا أن نقــدر دور الــراويين (الإيطــالي بمذكراته والراوي المؤطر) ولأمكننا أن نكتشف أن دورهما لم يكن هو الدور المطلق للراوي في الروايات العادية وإنما كان دورهما محجماً بفعل الأصوات من ناحية وللطبيعة التركيبية الخاصة بهذه الرواية من ناحية أخرى.

وفــي رواية (الكهف السحري) نلتقي بالراوي المتلبس بالمؤلف وهو يمثل (شاهد عيان) وهو عارف لكل شيء، لكن هذه المعرفة لم تطلق يده في الرواية إطلاقاً كما نجده في الرواية التقليدية، وإنما وجدت الأصوات الروائية فزاحمت وجــوده وغيبــته وتولــت هي البعد الداخلي والنفسي للأصوات تاركة للراوي الخــارجي الوصف الخارجي والإخبار العام الذي يحرك مسار الرواية ومن ثم يفرض ظهور الأصوات بترتيب مقصود.

وأول مهــام الراوي أنه احتجز لنفسه الفصل الأول ممثلاً للصفر الإبداعي ليحــدد لــنا ملامــح التجربة الروائية ومكانها وزمانها وأصواتها، وتحدث عن الصــوت المحــوري (إبــراهيم) بضــمير (هو) ليثبت وجود مسافة بينه وبين الصــوت ومــن ثم بين الأصوات فهو مراقب فيخبر ويصف.. وركز على قلق إبراهيم في انتظار محبوبته (.. جلس متضائلاً.. تائهاً في كرسي فوتيه... تأمل صــالة البيت الواسعة...) أشعل سيجارة.. تأمل الباب المغلق. أخذ ينقل بصره المحيــر بيــن الــباب المغــلق والدخــان الصاعد، تعلقت عيناه ببندول ساعة

الحـــائط..)[75].. ويقدم لنا الراوي الصوت الأول (إبراهيم) وهو رجل أربعيني، قد أضفت عليه الأربعينية وقاراً واتزاناً انعكسا على ردود أفعاله...

وبعـــد أن قام الراوي بمهمة الصفر الإبداعي أسلمنا بدوره إلى الأصوات فكـــان صوت إبراهيم فالوالد فالوالدة... وأخيراً صوت كريمة. إلا أن الراوي لم يبـــتعد عـــن الأصـــوات ــ كما هو متوقع ــ وإنما وجدناه يتدخل مع الصوت بدرجـــة التباس لإلغاء المسافة بينه وبين الصوت لتحويل الأحداث من الماضي الـــتقريري إلى الترهين السردي ... وتحولت الأصوات حول إبراهيم إلى مداد للاســـترجاع لمزيد من الإخبار عن (إبراهيم) الذي احتل مركزية مهمة بحجمه الـــروائي كمـــاً وكيفاً، وهو أمر قلل من أهمية الأصوات الأخرى التي لم يزد دورهـــا عن الإخبار الخارجي بكل مايتصل بإبراهيم من النشأة حتى الاعتقال.. وتركوا لإبراهيم مهمة البعد الداخلي والحوار النفسي.

وعـــاد الـــراوي ليستكمل مالم تقدمه الأصوات وهو الجزء الخاص عن الجامعـــة ليعرفنا بحبيبة إبراهيم الأولى (عبير)، وليعرفنا بمن وشى به (طارق) وهـــو زميله في الجامعة وقد تسبب في اعتقال إبراهيم. وهنا أكثر الراوي من الإخـــبار وقلل من الوصف... والسؤال هنا لماذا لم يجعل الروائي هذه المهمة لصـــوت (عـــبير) وهي شخصية جديرة بأن تستقل بصوت مهم بين الأصوات، ولو ظهرت لقلصت دور الراوي ولكان خيراً لها وللرواية كرواية أصوت.

والحقيقـــة أن الراوي هنا قد أثر بوجوده ومكانه تأثيراً سلبياً على الرواية كـــرواية الأصوات، فظهوره القوي أضعف الأصوات، وحجم ما أخبر به أكثر مـــن حجـــم ما أخبرت به الأصوات. ولما تخفف الراوي من الظهور في نهاية الـــرواية أعـــطى فرصة لصوتين (إبراهيم/كريمة) إلا أن الصوتين تحركا أفقياً أكـــثر مـــن حركـــتهما رأسياً الأمر الذي زاد فيه الوصف وقلل الإخبار واتسع المجال للغة تصويرية مشبعة بظلال رومانسية ومنعطفات صوفية لتساعد على ارتشاف الأحزان وعذابات الحب.

وإذا كـــان الـــراوي عـــند (طه وادي) قد أعطى فرصة للأصوات، فإن الـــراوي عـــند (إبراهيم عبد المجيد)، قد سيطر سيطرة كاملة ولم يعط الفرصة للأصـــوات أن تحكـــي أو تعبر عن نفسها إلا عبر حوارات قصيرة، وقد غلب المؤلف الراوي في درجة الالتباس هنا. وهذا التحكم المفرط من الراوي يذكرنا

---

(75) الكهف السحري/3.

بالـــراوي فـــي الـــروايات العادية والتقليدية... ولذلك كان وجود هذا النوع في روايـــة أصوات قد كال لها أسباب الإضعاف ولاسيما أنه كان عارفاً لكل شيء محـــتكماً فـــي كـــل شيء فلم يمنح الأصوات استقلاليتها الواجبة، ونستطيع أن نوجز سلبيات وجود الراوي الملتبس في هذه الرواية في الآتي:

ـــ أضـــعف ملامـــح التميز بين الأصوات لأنه جاء بأصوات متشابهة في الإقامة والجهل والأحلام والأوهام (فزيدان/ أم جابر/وليلى/ زينب/ سميرة...)، أصوات يكرر بعضها بعضاً.

ـــ ولـــم يعـــط الـــراوي للصوت فرصة الظهور إلا من خلاله، فهو الذي يحكـــي عـــن الصـــوت بالضمير(هو) وهو أمر لم يسمح لنا بالتغلغل في عمق الأصـــوات ومـــن ثم قل المنولوج، وقلت الأحلام الاستشرافية، وألصقنا الراوي بأحداث خارجية قلل من جفافها بالبعد الأسطوري الذي أضفناه على الأحداث.

ـــ الأصـــوات التي قدمها الراوي لم تخلص لذاتها وإنما أدخل في حديثها الأصـــوات الأخـــرى، فمثلاً في صوت (سعاد) لم يحدثنا الراوي عن سعاد فقط وإنمـــا أفـــاض فـــي الحديث عن ليلى وعلى الشيخ مسعود، وهو أمر أساء إلى الصـــوت ولـــم يســـاعد على إبراز وجهة نظر مستقلة. لأنه استثمر الأصوات جميعهـــا لوجهة نظر كلية كانت هي غاية الراوي والروائي وهو أمر أساء إلى روايـــة الأصوات بشكل مباشر. وجعل الأصوات ضعيفة ومتشابهة فغام التميز وغابت وجهات النظر وانعدمت الرؤى، لأن الأصوات جميعها مسخرة بفعل الـــراوي المســـيطر إلى غاية أحادية، شأنها في ذلك شأن الرواية التقليدية التي تســـمح للراوي بأن يمارس فاعلية الموحد فضعفت الأصوات وضعفت بضعفها الرواية، لأن الراوي انتصر لكل النوايا الواعية وللأفكار التي قادته إلى وجهة نظر كلية ذات بعد تأويلي واحد حسمه على حساب الأصوات... وشكل الراوي هـــنا قد أذاب اللاتجانس بين الأصوات فأذاب قدرات الأصوات لتشابه القدرات الذهـــنية التي ارتبطت بمكان واحد وظروف واحدة، بل وآمال متشابهة ترادفت في انتظار عودة (قطار الكنسة).

مـــن الملاحـــظ إذن أن روايـــة الأصـــوات تعـــتمد بالدرجة الأولى على الأصـــوات الـــروائية لتـــتولى بنفســـها العرض مستغنية بذلك عن الراوي ذي المنظور الأوحد، لأن الأصوات تعيد الحكي من وجهات نظر متعددة، وروايات الأصـــوات الـــتي استغنت عن الراوي كانت هي الأنجح كرواية أصوات لأنها احـــتفظت بقوام اللاتجانس والرؤى المتعددة مثل روايات (أصوات/ الرجل الذي

فقد ظله/ الحرب في بر مصر....).

أمـــا روايـــات الأصوات التي استعانت بالراوي فجاءت في مستويين أما المستوى الأول فسخر الراوي لمتطلبات رواية الأصوات ومن ثم وجدنا الراوي له طبيعة خاصة جداً تختلف عن وضعه في رواية تقليدية وقد وجدنا ثلاثة أمثلة أمـــا الأول فكـــان في رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ حيث أسند مهمة الراوي لصـــوت مـــن أصـــواته الـــروائية فظل الصوت صوتاً منفرداً حفظ للأصوات الأخـــرى استقلاليتها ورؤاها، وأصبحت مهمة الراوي مفهومة ضمناً من خلال صوت (عامر وجدي)، وليس بطريقة معلنة، الأمر الذي حفظ لرواية الأصوات خصوصيتها البنائية.

والمـــثال الـــثاني كـــان في رواية (الزيني بركات)، لجمال الغيطاني الذي اعـــتمد عـــلى رواة وليـــس عـــلى راو واحد فقط، فكان الرواة في شكل دوائر متداخلة وهو أمر أبعد سطوة الراوي التقليدي.. ووزع المهام والأضواء، وحفظ للأصـــوات اســـتقلاليتها وتمايـــزها، وهذا الاستخدام لم يؤثر سلبياً على رواية الأصوات.

والمـــثال الـــثالث فـــي رواية (تحريك القلب)، لعبده جبير حيث جعل من الـــراوي وسيلة لوصف إرهاصات السقوط وتطور هذه الإرهاصات أي أنه قدم الحـــدث فقط... وترك الراوي رصد رد الفعل للأصوات وتم ذلك على مراحل، ولذلـــك لعـــب الراوي دوراً إيجابياً في دفع الأحداث ولم يتدخل لدى الأصوات الـــتي احتفظت بحريتها واستقلاليتها ورؤيتها وكان كل صوت يقدم نفسه بمعزل عن الراوي.

أمـــا المســـتوى الأخير لاستخدام الراوي فاقترب من استخدامات الرواية التقـــليدية، وظهرت سيطرة الراوي وامتلاكه لزمام الأمور مما أثر تأثيراً سلبياً عـــلى الأصـــوات، واســـتقلاليتها وتمايزها وقد وجدنا ذلك بصورة مصغرة أو محـــدودة فـــي رواية (الكهف السحري)، وبصورة موسعة في رواية(المسافات) ولذلـــك جاءت رواية (المسافات) ذات تكنيك متواضع قياساً بروايات الأصوات وكان الراوي العارف بكل شيء والمتحكم في كل شيء هو السبب المباشر في سوء التكنيك، لأن الراوي أثر تأثيراً سلبياً على الأصوات.

وهـــذا يعني أن رواية الأصوات ليست في حاجة إلى راو لأن الأصوات رواة ويمكـــنهم القيـــام بهـــذه المهمـــة بكفـــاءة تحفظ لتكنيك الأصوات قوامه وخصوصيته البنائية... وإذا وجد الراوي التقليدي في رواية الأصوات فالأفضل

أن يقـوم بـدور محـدود... وإذا حدث العكس وأطلق يده في الرواية فإن ذلك سـيؤثر – حـتماً – تأثيـراً سـلبياً على رواية الأصوات كما رأينا في رواية (المسـافات) والـتي صيغت بمستوى واحد دونما أسلبة وهو أمر يعكس حجم سـيطرة الـراوي بشـكل ألغى ملامح التميز للأصوات على المستوى البنائي والصـياغي. لأنـه كلما زادت سطوة الراوي انكمشت حدة الوعي الاجتماعي وتقلص دور الأصوات. وعلى الراوي – بصفة عامة – وفي رواية الأصوات بصفة خاصة أن يستقبل التعددية الصوتية بما يعمقها ويحفظ كيانها واستقلاليتها لا بمـا يضـعفها، لأن قدرة الراوي على الأسلبة ستعكس الوضعية الاجتماعية والأيديولوجية المميزة للمكان والزمان فضلاً عن حفظ اللاتجانس بين الأصوات الروائية.

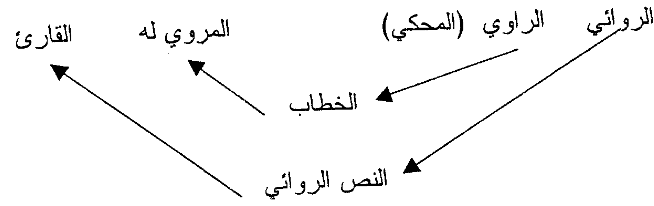
إن حاجـة روايـة الأصـوات للنمط الثالث (الأصوات) أكثر من حاجتها للنمط الثاني (الراوي)، وحاجتها للنمط الأول (الروائي) تأتي بعد حاجتها للنمط الـثالث... ألم نقل بأن رواية الأصوات نموذج روائي متطور وهدف سعى إليه النقاد والمبدعون منذ أن قال (هنري جيمس) بوجهة النظر.

ج – المروي له/ عليه: (Le Narrataire).

إذا كـان الراوي شخصية من خيال الروائي قد منحها وجوداً في الرواية ومـنحها صلاحيات كثيرة بها يتحدد شكل الرواية وآلياتها، فإن هذا الراوي لابد أن ينطـلق فـي روايته استجابة للمروي له، لأن حديث الأنا هو عمق لخطاب الأنـت، وحتى لوكان خطاب الراوي هو خطاب الصوت في رواية الأصوات فهو بالتبعية يفترض الآخر أمامه فيروي له، وإن اختلفت درجة حضور الآخر (المـروي له) فـربما تزيد هذه الدرجة زيادة تؤثر بدورها على بناء الخطاب الروائي... وربما تقل درجة الحضور فلا تلاحظ لها أي تأثير قوي.

والـراوي الـذي يـروي بما أنه أحد كائنات الورق فهو يفترض بالتبعية وجـود المـروي له انطلاقاً من أن أي خطاب لابد له من مخاطب، فالخطاب الحقيقـي لابد له من مخاطب حقيقي، والخطاب المتخيل (السارد/ الراوي) لابد لـه مـن (مسـرود له/مـروي له)، لأن مجـرد ظهور الصوت – في رواية الأصوات – وتمكنه من فرصة الحكي بضمير المتكلم فإذا بالآخر (المروي له) أمامـه فـي مدى تخيله وتخيلنا الذي سمح لنا بتصور – الصوت/ الراوي – نفسـه، وهـنا لابـد من توضيح الفارق بين الروائي والراوي من ناحية، وبين

القـــارئ والمـــروي له من ناحية أخرى، وهو أمر سبق تناوله عند المنظرين، لاسيما عند (جيرار جينيت) وهوعلى النحو الآتي:



ومعنى ذلك أن معادلة:

الروائي ←── النص الروائي ←── القارئ المتلقي الحقيقي.

هـــي معادلة حقيقية خارج النص، والروائي أصبح أكثر حرصاً الآن على (المتـــلقي) القـــارئ الحقيقـــي وهو حرص تجاوز المجاملات القديمة، إذ كان الروائي يسعى لإرضاء فضول القارئ أما الآن فالأمر اختلف وأصبح الروائي يســـعى لأن يكـــون (المتـــلقي) هو القارئ المنتج الذي هو بالضرورة جزء من الـــتجربة الـــروائية، وبدأ الروائي يسعى لضم المتلقي لتجربته الروائية بوسائل عديـــدة مـــنها عدم وضع نهاية، أو عرض وجهات نظر (أصوات) دونما حسم لوجهـــة نظر كلية كما نجد ذلك في رواية الأصوات التي نحن بصددها أو تعمد الكاتب الروائي ألا يسدد كل الفراغات فيترك بعض مساحات (التهميش الدلالي) ليتمها القارئ بمدى تخيله... وفي كل الحالات أصبح القارئ الحقيقي جزءاً من الـــتجربة الـــروائية بقدر تفاعله معها، ولم يعد هو القارئ السلبي الذي يكتفي بالاستقبال السالب غير المنتج، ولأن التحديث السردي بمنعطفاته العديدة أصبح وســـيلة فنية لإرباك الخلفية الفكرية التقليدية، فيتحول القارئ إلى مدقق ومتأمل ومـــؤول في محاولة للفهم والاكتشاف وهو بذلك داخل التجربة الروائية، لأنه مـــع الفكر الجديد وتعدد وجهات النظر يحاور ويجادل ليقنع أو يقتنع. وهو إذن يختـــلف في تعامله عما كان مع النص التقليدي الذي كان يحرص على تحقيق انفعـــال مـــع الـــثوابت الفكرية وكان هذا الأمر سبباً في الاسترخاء إن لم يكن مساعداً عليه. وقد ناسبنا النص التقليدي في النصف الأول من هذا القرن ونحن

نبحث عن هويتنا ونقابل بها تحديات المواجهة الغربية.

أما المعادلة الأخرى:

الراوي ——◄ الخطاب ——◄ المروي له

هـــي معادلة متخيلة لأنها بنت خيال مركب بدأ من الروائي الذي افترض (راويـــاً) أو ســـارداً ومـــنحه صلاحيات.. فلما بدأ الراوي في خطابه وروايته فبالتـــبعية بـــرز المروي له وهو ناتج خيالي إذن فهذه المعادلة تعد داخلية قياساً بالمعادلة الأولى (الكاتب....) فهي معادلة خارجية.

إذن فالكاتب الروائي ليس هو الراوي أو (الصوت/ السارد). والمروي له ليـــس هو (القارئ) وهذا يعني أن الكاتب لا يتماهى في الرواي[76] ولاسيما في رواية الأصوات التي تعد نوعاً من (المحكي ذي التبئير الداخلي المتعدد Recit afocalisation internc multiple)[77]،لأن الأصـــوات افـــتراض داخـــلي أوجـــده الكاتب/ الروائي، والأصوات تقوم بالحكي للقضية نفسها أكثر من مرة وكل صوت بمنظوره الخاص.

والمروي له على هذا النحو شأن داخلي فهو الذي يتلقى خطاب الراوي أو خطابـــات الأصوات، وهو يتوازى مع مايسمى بزمن الخطاب وهو زمن الكتابة والنص وهو آني وداخلي ويتمتع بالترهين السردي[78]

والمروي له لا يمكن رؤيته عبر (زمن القص) لأنه زمن قبلي خارجي... ولا يمكـــن تحديـــده مـــع (زمن النص) لأنه زمن القراءة وهو بعدي وخارجي ومتعـــلق بالقـــارئ الحقيقـــي لا بالمروي له لأنه زمن تلقي النص، وهو زمن مفتوح، لأن النص يتلقى في أزمنة عديدة ومختلفة (التلقي المفتوح).

والاهتمام بـــ(المروي له) في النقد لم يحظ بنصيب وافر حتى الآن، إذ أن الـــنقاد والروائيين منذ قال (هنري جيمس) و(وجهة النظر) وقد انصب الاهتمام الإبداعـــي والتـــنظير النقدي على الراوي بأوضاعه المختلفة وكانت هذه خطوة نقديـــة مهمـــة تجاوز بها النقد نظرته التقليدية التي كانت منصبة على دراسة الرواية من خلال الكاتب نفسه، الأمر الذي لم يساعد على تحليل دقيق للخطاب

---

[76] يمكن أن يحدث هذا بكثرة في غير رواية الأصوات. وإن كنا قد وجدنا رواية واحدة وهي (المسافات) قد تحقق فيها هذا الالتباس وقل مستوى البناء الفني للأصوات بالتبعية.

[77] حسب تقسيمات ومصطلح (جيرار جينيت).

[78] الـــترهين الســـردي *Intstances narratives* سبق التعريف به وهو مصطلح قال به (بنفست) وقصد به إنجاز الفعل الكلامي راهناً في (حال) وهو مفهوم لساني انتقل إلى السرديات.

الروائي... ومنذ الاهتمام بالراوي بدأت العناية بتحليل داخلي للخطاب الروائي.

ومـــنذ الســـبعينيات بـــدأ الاهـــتمام بـــ(المروي له) ولاسيما مع (جيرالد بريـــنس)[79] وكـــان هذا يعني مزيداً من العمق التحليلي داخل الخطاب الروائي وعـــندما نتوقف هنا للبحث عن (المروي له) في رواية الأصوات العربية في مصر فإننا لا نهدف إلى إثبات وجود (المروي له) أو لكشف طريقة تحديده في الـــرواية... وإنما بالإضافة إلى هذا نسعى لغاية أخرى وهي الكشف عن أهمية (المروي له) ودوره في بناء رواية الأصوات بخاصة.

هناك بعض الأعمال قد حدد شكلها (المروي له) بشكل مباشر ونتذكر على ســـبيل المـــثال (ألف ليلة وليلة) فشهريار الملك هو (المروي له) والذي مارس دوره المميـــز فـــي التشخيص، وكان بقسوته وتهديده لشهرزاد قوة دافعة على الحكـــي، ثـــم إن حالـــته النفسية هي التي فرضت موضوعات بعينها لارتشاف العظات والعبر.

وكـــانت أعمـــال (طـــه حســـين) القصصية قد حفلت بخطاب مباشر لـــ (المـــروي عليه) وكانت عاهة (طه حسين) سبباً مباشراً في هذا الأمر بالإضافة إلى خصوصـــية فهمـــه لحرية الفنان وقد برز ذلك بشكل مكثف في مجموعته (المعذبون في الأرض) ثم في رواية (ماوراء النهر).

ومعنى ذلك أن (المروي عليه)، يؤدي سلسلة من الوظائف الفنية سنحاول أن نجـــليها في روايات الأصوات.علماً بأننا لن نعتمد على الضمير في تحديد (المـــروي له)، لأن الضـــمائر فـــي السرد الروائي تتبادل مواقعها ــ كما هو معـــروف ــ فهـــي فـــي حركية تصعب مهمة اعتمادها كوسيلة للتحديد إذ لا تتصـــف بالثـــبات. والأمـــر فـــي رواية الأصوات سهل ميسور وذلك لاعتماد الاصـــوات فـــي الحكي على (الأنا) وحديث الأنا في عمقه الروائي هو خطاب (الأنت) حتى لو كان هذا (الأنت) هو المتكلم نفسه كما في (المنولوج) القليل في روايـــات الأصوات، ومن ثم فلن نجد صعوبة في تحديد (المروي له) مع تعدد الرواة في رواية الأصوات. ولكن الخصوصية البنائية لبعض روايات الأصوات تفـــرض عليـــنا التوقف مع بعض الروايات ذات البناء الخاص الذي يتنوع فيه مكان الراوي والرواة فيتنوع بتنوع مواقعهم (المروي له).

في رواية (الزيني بركات) يمكننا تحديد (المروي له) عندما نستعيد الرواة

---

(79)

وهـــم فـــي ثـــلاث طـــبقات متداخلة بشكل دائري. الراوي الأول وهو الرحالة الإيطـــالي ومذكـــراته التي يعتمد فيها على شهادة العيان والمرجعية التاريخية يـــتوجه بهـــا إلى (المـــروي له) الأوروبـــي أو المـــثقف الذي يعنى بالدرس السســـيولوجي والـــتاريخي. وأما الراوي الثاني فهو الراوي المؤطر للأحداث ويتحد مع الراوي الثالث وهم (الأصوات) في توصيل رسالة إلى الشعب مؤداها أن الوضـــع الكـــائن بكـــل سلبياته هو الذي أوجد الهزيمة والتي كانت متوقعة لمقدماتهـــا الداخـــلية التي عنيت بها الرواية، والشعب هنا هو الشعب المصري على المستوى المملوكي (المتخيل) وعلى المستوى المعاصر (التأويلي).

وفي رواية (ميرامار) نجد (المروي له) بارزاً مع صوت وغير بارز مع صـــوت آخـــر إذ أن (المـــروي له) يتقلص ويندر وجوده مع مسرحة الأحداث والحـــوادث والحوارات الخارجية، ويزيد حجمه كلما قلت الحوارات الخارجية وزادت الحـــوارات الداخلية. ولذلك نجده بشكل حاد ومهم مع صوت (منصور بـــاهي) بينما يندر وجوده مع (حسني علام) فسطحيته لم تسمح إلا بوجود نادر كـــلما انطلق بسيارته معبراً عن استهتاره وقال(فركيكو) وهناك شخصيات أخر لـــم يتوفر معها (المروي له) لأن المؤلف لم يفرد لهم حديثاً مستقلاً كالأصوات الأخرى مثل (زهرة) و(ماريانا) و(طلبة مرزوق). وتلاحظ أن (المروي له) قد أثـــر فـــي بعـــض الأصوات ولم يؤثر في أصوات أخرى لعدم وجود مبررات لفاعليته.

وفـــي روايـــة (يحدث في مصر الآن) يحرص الراوي/ الروائي (متلبساً) عـــلى استحضـــار (المـــروي له) وجعل من وجوده أكبر دافع للحكي، وقد أثر المـــروي عـــليه تأثيـــراً اضـــطره إلى الـــتهميش والـــتوثيق والتعليل والتدخل بالاستطرادات، وهذا كله قد جعل من وجوده (المروي له) مبرراً قوياً لاستكمال الإيهام بواقعية الأحداث التي أعلنها منذ تحديد (الآن) في عنوان روايته . وكان الـــروائي /الـــراوي قـــد صـــرح فـــي بداية الرواية بوجود دور كبير وفاعل لـــ(المـــروي له) إلا أننا ما إن تقدمنا في الرواية حتى نسي الروائي/ الراوي ماوعد به واستأثر بالحكي مكتفياً بالوجود عبر البعد التخيلي لـــ(المروي له).

وبصـــفة عامـــة فإن تولي الأصوات للحكي بضمير المتكلم أوجد بالتبعية وجـــوداً فـــنياً متخيلاً لـــ(المروي له) وقد جاء مباشراً في بعض الروايات مثل روايـــة (الحرب في بر مصر) فكل صوت يشعرنا بوطأة (المروي له) فصديق مصـــري يتوجه إلى (المروي لهم)، فيقول:"لم أجد من يقدمني لكم، فليس لنا في

هـذه الـرواية مؤلـف..."[80] أما المتعهد فيقول: "أعتقد أن العمدة قد حكى لكم حكايـة فصـلي... ومـن يكتب لكم هذا الفصل من الرواية هو مدرس ابتدائي سابق"[81]. ونلاحظ في توجه الخطاب إشارة قوية ومباشرة إلى (المروي له).

ومن الملاحظ في رواية (الحرب في بر مصر) أن (العمدة والمتعهد)، هما أكـثر الأصـوات توجهاً للمروي له، بل وتودداً إليه في محاولة لاستمالته أو لتـبرير موقفهمـا التـلفيقي غيـر المقنع. بينما نلاحظ أن (الضابط) و(صديق مصري) هما أقل الأصوات توجهاً إلى المروي له لأنهما ليسا في موقف الدفاع وإن كـان صوتهما قد تحول إلى السؤال المهم عن أهمية الحرب في بر مصر قبل الحرب مع إسرائيل.

وأكثر الأصوات الروائية في روايات الأصوات تبدأ دائماً بـ(أنا) وتلاحظ هـذه في أصوات رواية (ميرامار/ الرجل الذي فقد ظله/ الحرب في بر مصر/ يحـدث الآن في مصر/ أصوات/....)، وهذا يستتبع بدوره وجود (المروي له) عـبر العمق التخيلي لـ(أنا) في خطابها لـ(أنت وأنتم). ولذلك فتحديد (المروي له) في روايات الأصوات من الأمور البارزة التي لا تحتاج إلى إثبات أو عناء فالأصوات تعلن عمن تروي لهم أو عمن تروي له وجهة نظرها.

وإذا كـان (المروي له) موجوداً بشكل أساسي في روايات الأصوات فما حجـم هـذا الوجود وهل له فاعلية أم هو مجرد استكمال لحيلة روائية فرضتها طبيعة الأصوات وأنا السارد.

فـي الحقيقـة قد تمتع (المروي له) بوظائف فنية مؤثرة في أكثر روايات الأصوات العربية في مصر، وأول هذه الوظائف المؤثرة أن (المروي له) كان هـو الممثل للجانب الأخلاقي في المحاكم للصوت والدافع لتأزمه، واستشهد هنا بصوتين أحدهما صوت (يوسف) في رواية (الرجل الذي فقد ظله). فيوسف في الـرواية لـم يبدأ (الأنا) بداية عادية وإنما بداية متفجرة ثائرة بعد موت (ناجي) وكـأن حقيقـة الموت أقلقته وأخرجته عن هدوئه فانفجر قائلاً: "....أنايوسف"، عـندما أهمس باسمي بيني وبين نفسي يخيل إلي أني أردد اسم شخص آخر لا أعرفه، شخص غريب عني، لا أحبه ولا أكرهه ولكنه يزاحمني..."[82] وعندما يـزاحمه (ضميره ـ المروي له) يدفعه إلى الاعتراف... نعم.. أنا الرجل الذي

[80] الحرب في بر مصر/80.
[81] الحرب في بر مصر/33-35.
[82] الرجل الذي فقد ظله/جـ2/111.

فقـــد ظله إننا نبدأ في الموت منذ أن نبدأ في الحياة.. نبدأ الخسارة منذ الكسب، نشرع في رحلة الضياع في نفس اللحظة التي نشرع في رحلة الوصول.."[83].. وهـــذا الـــبوح لـــ(المروي له) الممثل للجانب الأخلاقي هو الدافع الأساسي لهذه المحاكمـــة الـــتي تدفعـــه إلى اجترار الذكريات فيعيد الحكي (من وجهة نظره الخاصة) ولنعرف بأن (يوسف الطفل)، مازال قائماً يطارده إنه (الوعي الكامن) ـــ كمـــا أســـماه لوكـــاش ـــ وهو وعي مكتسب حال فهمنا أو محاكاتنا للحقائق الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ولذلك (فيوسف) لم يعرض للذات وإنما نقد الذات... انتقدها عندما افتقد الظل بممارسات مناقضة لطبيعته، بممارسات كانت شـــاذة تعبر عن التحول القيمي من (يوسف) الطفل الذي يمثل (المروي له) بكل معطياته القيمية إلى (يوسف) الوصولي وقد أتاح هذا إشاعة النسبي في المطلق، وانتصـــر الـــتحول السلبي على الثبات الإيجابي.. وهو أمر قد ساعد على عدم إيجاد نهاية تسكن هذا الصراع بين يوسف الصوت (الراوي) ويوسف (المروي لـــه) وأصـــبحنا معـــه فـــي انتظار مشبع بالحيرة..."، ومنفتح على التحولات والتوقعات.

إذن فـــ(المروي له) قد مثل الجانب الإيجابي المفتقد في شخصية وصوت (يوسف) ولم يكن حديثه مجرد حكي بقدر ماهو بوح واعتراف لـــ(المروي له) الذي دفعه إلى ردود الأفعال الشاذة والغريبة منذ أن فقد ظله..".

أما الصوت الآخر فهو صوت (منصور باهي) في (ميرامار) فهو صورة مشـــابهة لـــ(يوسف) فعلى الرغم من الحوارات التي ملأت أرجاء البنسيون عن الـــثورة إلا أن (منصور باهي) جعل صوته أقرب إلى البوح الذاتي لـــ(المروي لـــه) وهو ضميره الممثل لجانب المبادئ والمثل التي اقتنع بها.. ولما خان هذه المـــثل والقيـــم واستجاب لأخيه الضابط وابتعد عن رفاقه ونجا من الاعتقال قد ازداد تأزمه... وقد سمحت له ثقافته وفكره التقدمي أن يستنطق ذاته ويعتصرها ليســـتخرج ماتـــبقى من ذكريات ممزوجة بألم الواقع المرير لإحساسه بالهروب وخيانـــة المـــبادئ.. وكـــان (المـــروي له) هو ذاته متشكلة في بعض عناصر خارجيـــة لإثبات براءته فاستطلع صورته بشكل غير مباشر عند (زهرة) فقالت لـــه: "حـــب الخـــائن نجس مثله"[84] ثم استطلع رأي زميل له ثم رأي (درية)، ولكـــنه في النهاية يعترف بحقيقته "... إني ضعيف إذعاني لأخي ضعف لا شك

---

[83] *الرجل الذي فقد ظله/جـــ2/114.*

[84] *ميرامار/179.*

فيه"[85] وازداد (منصور باهي) تأزماً عندما وطد علاقته بزوجة أستاذه ورفيقه (درية)، فشعر بأنه خائن بل تحققت الخيانة فزاد تأزمه ومن ثم بوحه.

وهــنا تحــرك (المروي له) ليؤثر على سلبياته، وينتصر لإيجابياته فأعلن الانتصــار لذاتــه أولاً عندما رفض زواجه من (درية) .."... وباختفائها هويت إلى الحضــيض... ورغــم شقائي المؤكد فقد داخلني ارتياح غامض[86] وثانياً عــندما اعتدى على (سرحان البحيري) لما خان (زهرة) وقال له: " ــ .. أعني أنــك وغــد... وبصــقت في وجهه وأنا أصرخ: على وجهك ووجه كل وغاد وخــائن"[87] بل إنه يفكر في قتل (سرحان البحيري) لأنه صورة مجسدة لخيانته هو لمبادئه ومثله، وقال: "لا حياة لي إلا بقتلك"[88].

إن (المــروي له) هــنا مثل لصوت (منصور باهي) البعد الأخلاقي.. وقد أثــر عــليه تاثيراً إيجابياً عندما حوله إلى إنسان سوي وأعاد إليه اتزانه عندما استعاد بعض مبادئه المفتقدة.

لقــد ظــل (يوسف) في (الرجل الذي فقد ظله) منقسماً على نفسه وموزعاً الــولاء بين ذاته وبين (المروي له) ــ البعد الأخلاقي ذو النشأة الأولى ــ بينما انتصــر المــروي له لــ(منصور باهي) في (ميرامار) لأنه أخرجه من صمته وهــروبه وواجه نفسه بشجاعة فتغير. وكانت الحوارات الداخلية للصوتين مع (المروي له)، هي المحركة للفعل ورد الفعل ــ ولذلك جاء (المروي له) مؤثراً بقدر مايحمل من بعد أخلاقي ملتزم.

وفي رواية (الكهف السحري) جاء (المروي له) بمهمة أخرى وهي مهمة التوســط بين القارئ والراوي لإيضاح الجوانب الغامضة في الرواية. وفي هذه الــرواية تعــرف أن (إبــراهيم) طالب جامعي متفوق، أعجب (بعبير) وبادلته الإعجاب، وفجأة قبض عليه واعتقل دونما معرفة للسبب... وعبثاً حاول الوالد فعــرف فقــط أنــه سجين سياسي... وتفهم ذلك كله من خلال الأصوات، لكن السبب المباشر لاعتقال إبراهيم كان بعيد المنال عن الأصوات (إبراهيم/ الأب/ الأم...) وهــنا يــتوجه الراوي إلى (المروي له) ليوضح له أن سبب الاعتقال كــانت وشــاية كاذبة من صديق له في الجامعة أراد أن يبعده عن (عبير) لأنه

---

(85) ميرامار/ 183.
(86) ميرامار/196.
(87) ميرامار/191.
(88) ميرامار/203.

منّى نفسه بها.....

أمـــا فـــي رواية (المسافات) فقد أذاب الراوي استقلالية الأصوات بسلطته القوية... مما جعل الأصوات موجودة من خلال الراوي الأمر الذي وحد الرؤية مـــع توحـــد الراوي.. ومن الطبيعي أن نجد أنفسنا أمام (مروي له)، واحد في الرواية. وقد لعب دور المحفز للراوي لاستكمال الجو الأسطوري الذي تدثرت به هذه الرواية وقد صاحب (المروي له) الراوي إلا في مناطق قليلة برز فيها الحـــوار الخـــارجي للأصـــوات والذي استثمر للتهميش الدلالي. وكان الراوي الأوحـــد قد تحرك بروايته لـــ(المروي له) من أجل وجهة نظر كلية تعتمد على التأويل... ولقوتها ذابت وجهات نظر الأصوات الداخلية في الرواية.

لقد كان لطبيعة الحوار والمنولوج في رواية الأصوات دورها الواضح في إبراز دور (المروي له) مع الأصوات الروائية التي كانت تتحرك على مستوى الـــذات داخـــلياً وعلى مستوى العلاقات الخارجية، وكان لـــ(المروي له) أثره الواضـــح فـــي أكثر روايات الأصوات ــ كما رأينا ــ فلعب دور التوسط بين الـــراوي والقراء لإيضاح بعض جوانب الغموض كما رأينا في رواية (الكهف الســـحري)، وجعـــل الســـرد أكثر طبيعية ومشابهة للواقع كما رأينا في رواية (يحدث في مصر الآن)، وأحياناً أخرى ظهر (المروي له) ممثلاً للبعد الأخلاقي والجـــانب الالتزامي كما رأينا في روايتي (ميرامار) و(الرجل الذي فقد ظله) فضـــلاً عـــن دور (المـــروي له) في تشخيص الراوي نفسه ودفع السرد نحو الـــتطور كمـــا هـــو متوافر في أكثر روايات الأصوات... وجاء (المروي له) متنوعاً بتنوع موقع الأصوات الروائية وتوجهاتها في الحديث ووجهة النظر.

إن دراســـة الراوي ووجهة النظر تظل ناقصة إن لم نختبر دور (المروي لـــه) فـــي رواية الأصوات وذلك لنتمكن من فهم مختلف آليات ودلالات السرد الـــروائي، لاســـيما فـــي الـــبعد الداخـــلي، ولقياس مسافة التأثير بين (الراوي) و(المـــروي له) وتحديـــد حجـــم التضاد المحفز أو الالتباس السلبي.. وفي كل الحالات كان لـــ(المروي له) دوره البارز، وتأثيره القوي على المسار الروائي في رواية الأصوات.

د ــ الأصوات:

لقد جاءت رواية الأصوات العربية في مصر لتمثل بعثاً جديداً لخصوصية روائيـــة ذات بناء فني خاص يتمايز عن الروايات المنولوجية والأنواع الأخرى

التي تتوحد فيها الرؤية بفعل الروائي أو الراوي. أما في الأصوات فتحتفظ الرواية بالتنوع الصوتي وتبرز وجهات النظر مستقلة حادة لا تسعى إلى حلول وسطية تلفيقية. ولا إلى رؤية أحادية تذيب التنافرات الكائنة في واقعنا المعاش.

جاءت رواية الأصوات العربية لتنتزع الرواية العربية من المسار التقليدي. ولتضفي عليها بعض الملامح الحداثية الجديدة بقدر لا يغرقها في مظاهر حداثية سائبة البنية، ولا يلقي بها في أتون غموض مفرط. لأنها رواية تتبنى وجهات النظر في قضايا حياتية وسياسية واجتماعية لم تحسم بعد..... وهي رواية ألغت فكرة البطولة المركزية لأنها انفتحت على أصوات، ولم تحجم برؤية أحادية مغلقة مهما كانت أهميتها، ولأنها رواية تأبى الرؤية الأحادية فكان من الطبيعي ألا نقع على نهاية تتوج الأحداث بمنظور أحادي، ومن ثم جاءت بنهايات مفتوحة محملة بوجهات النظر المختلفة دونما مصالحة أو توسط، ولذلك فالمروي له والقارئ ــ دائماً ــ مع الأصوات في حالة انتظار، لأن الخلافات الفكرية بين الأصوات مازالت قائمة ما تدفقت الحياة.

وهذا البناء الخاص للأصوات تطلب الروائي المتميز القادر على تجاوز ذاته وعلى التعمق في الآخر والآخرين بقدر من الغيرية والحيادية "وهي درجة إبداعية صعبة، ولذلك وجدنا عدداً قليلاً من الروائيين هم الذين أقدموا على كتابة رواية الأصوات.

وعلى الرغم من توافر الحيادية والغيرية لبناء الأصوات إلا أنه من الطبيعي أن تكون هناك منطلقات فكرية حفزت الروائيين على كتابة رواية الأصوات، فضلاً عن اختيار الموضوع وتحديده. أما المحفز الفني فهو معروف لأن رواية الأصوات خطوة فنية متطورة يتجاوز الروائي ــ فيها ــ ذاته وربما يتجاوز الراوي ليصل ــ رأساً ــ إلى الأصوات وليمنحها حرية واستقلالية تتولد معها التناقضات (اللاتجانس).

وأما المحفز الموضوعي فيمكن فهمه من الموضوع المختار، (ففتحي غانم) في (الرجل الذي فقد ظله) يحرص على إبراز دور الانتهازية في فترة التحول السياسي الكبير بعد قيام الثورة المصرية مباشرة.

و(نجيب محفوظ) في (ميرامار) حرص بأصواته على إبراز ورصد ردود الأفعال المختلفة تجاه الثورة. و(القعيد) شغل في روايتيه بأمر التزييف الذي تمارسه القوى السياسية والسلطوية على الشعب. و(الغيطاني) شغلته فكرة الخداع الذي يمارسه الحاكم والذي ينبئ عن إرهاصات لهزائم متوقعة قد مهدت

لها السلطة بممارساتها وخداعها.

ويأتي (عبده جبير) و(سليمان فياض) ليعبرا عن التحول الحضاري وأثره على الشعب وكل منهما بطريقته الخاصة في روايتهما (تحريك القلب/أصوات).

علــى الرغم من توافر هذه الدوافع إلا أن الجديد في الأصوات أن الكتاب لــم يمارســوا فاعلية الموحد لوجهة نظر واحدة غالباً ماكانت هي وجهة نظر الروائي في الرواية التقليدية... وإنما كان حرصهم الأساسي على إبراز وجهات النظر المتباينة إزاء هذا الطرح الفكري لتلك القضايا.

ولكي تتحقق هذه الغاية كان لابد من التنفيذ عبر أصوات، وهذه الأصوات لابــد أن تكــون ناضــجة وقوية ومتباينة، لأنه بالنضج والقوة والتباين يتحقق (اللاتجــانس) الذي هو سبيل إنجاح رواية الأصوات بصفة أساسية... والسؤال الأولــي الآن هــل كانت الأصوات في روايات الأصوات المصرية قد تمتعت جميعها بمفهوم (اللاتجانس) أم لا؟ وما النتيجة المترتبة على ذلك؟

اللاتجانس:

مــن الملاحظ أنّ أكثر روايات الأصوات في مصر قد حرص أصحابها على إيجــاد (اللاتجــانس)بيــن أصواتهم الروائية ونسبة هذه الروايات تمثل 60% بينما وجدنا روائيين أخر لم يحرصوا على (اللاتجانس) ونسبة هذه الروايات40%.

أما الروايات التي حققت (اللاتجانس) بين الأصوات الروائية فهي (الرجل الذي فقد ظله/ ميرامار/ أصوات/ يحدث في مصر الآن/ الحرب في بر مصر/ الزيني بركات).

ففــي رواية (الرجل الذي فقد ظله) نلتقي بخادمة ريفية وبيوسف من أسرة متوسطة وبفنانة وبرئيس تحرير مشهور فضلاً عن أسرة إقطاعية وكان التباين بين الشخصيات على المستوى الطبقي والثقافي بل والطموحات هو سبيل التميز وبدايــة الــنجاح... وهــذه الأصــوات سمحت لنا بالتوغل في أعماق المجتمع المصــري قبيل الثورة.. وكان نضج الشخصيات قد غيب الراوي وهمش دور المؤلف الذي أسند الرواية لكل صوت ليعلن عن نفسه:

"أنــا مــبروكة... أنــا مــبروكة عــبد التواب"، أرملة عبد الحميد أفندي الســويفي..."[89] والفــنانة تقــول: "أنــا ســامية... ســامية سامي الممثلة في

[89] *الرجل الذي فقد ظله/ج1/9.*

الســينما..."[90] ورئيــس الــتحرير يقول: "أنا ناجي.. محمد ناجي أكبر وألمع الصــحفيين والكتاب في مصر والشرق العربي..."[91]، لقد مثلت هذه الأصوات الطــبقات الاجتماعية آنذاك وكان هذا الاختيار للأصوات المتباينة بداية النجاح لوجهة النظر. لأنه كشف عن التناقض الكائن بين القيم الثابتة، والواقع المتغير، وكــان اللاتجانس بين الأصوات بانتماءاتها الطبقية قد أشعل الصراع فيما أسماه (لوكــاش) (الوعــي الكــامن)، وهو وعي نكتسبه إذا أفلحنا في فهم أو محاكاة الحقائق الاجتماعية والاقتصادية والوضعية التاريخية والسياسية بكل تعقيداتها.

والجدليــة الــروائية[92] نجحــت هنا في القبض على صيغة إنسانية أكثر شمولاً عبر (اللاتجانس الصوتي)، لأن التضاد المقصود بين الأصوات الروائية قــد كشــف حجم التصدع الحضاري والاجتماعي والقيمي للمجتمع المصري، وانعكــس ذلــك عــلى ســلوك الأصــوات، وبذلك رصدت هذه الرواية بعداً سيســيولوجياً يتوازى — إلى حد بعيد — مع محاولات (ديستويفسكي) حيث إن البــناء الفــني جاء متلبساً ببعد فكري، وبوجهة نظر شاملة تبرز نتائج متوقعة للــتدني الأخلاقي وبداية التنازلات من أجل تجاوز كل صوت لطبقته إلى طبقة أرقى عــلى حســاب رصــيد النشأة المثقلة بثوابت أخلاقية لاسيما عند (يوسف ومبروكة..).

وفــي روايــة (ميرامار) اختار (نجيب محفوظ) أصواته بعناية فائقة وهي أصــوات متبايــنة أشد التباين (فماريانا) تختلف عن(زهرة) المصرية الخالصة، و(طلبة مرزوق) الإقطاعي العجوز يختلف عن(منصور باهي) الإذاعي الثائر، و(ســرحان الــبحيري) الانتهازي يختلف عن (حسني علام) الإقطاعي الصغير المستهتر.

إذن (فنجيب محفوظ) جعل لكل صوت قوامه الغيري المستقل، وقد تحلقوا جميعــاً حول رد الفعل تجاه ثورة يوليو، وإن كان (نجيب محفوظ) قد شغلنا عن هــذه القصدية الفكرية بعلاقة طارئة بين (زهرة) وسرحان البحيري.. ثم بمقتل سرحان البحيري....

وفــي رواية (أصوات) (لسليمان فياض) يتناول موضوعاً حضارياً يتصل بعلاقــة الشرق بالغرب ممثلاً في عودة (البحيري) وزوجته الفرنسية (سيمون)

---

[90] *الرجل الذي فقد ظله/ج207/1.*

[91] *الرجل الذي فقد ظله/ج9/2.*

[92] *نقصد: الطريقة الفنية التي تبرز تماسك المتناقضات وتوحدها في تركيب العمل الروائي.*

إلى قريــته بمصــر ثــم موت (سيمون) لتضافر الحقد والجهل معاً. وقد رصد (سليمان فياض) لهذه القضية أصوات متباينة تمكنت من، إبراز تعدد الرؤى مما عمــق البعد البؤري لوجهة النظر، فكان صوت السلطة :ممثلاً ــ على نحو ما ــ فــي (المــأمور ثــم العمدة)، وصوت النساء ممثلاً في (نفيسة القابلة وزينب الأم)، ثم (سيمون) الفرنسية في الطرف الآخر من المواجهة

وفــي روايــة (يحــدث في مصر الآن) نلتقي الروائي والطبيب والضابط والفــلاح الأجيــر والتومرجي.. وكلهم يمثلون وظائف مدنية وسلطوية استطاع الــروائي بهذه الأصوات أن يبرز فكرته الأساسية وانتقاداته المباشرة لاستثمار الســلطة في التزييف والسطو.وهي الفكرة نفسها بتنفيذ آخر في روايته الأخرى (الحــرب فــي بــر مصــر). ونجــح فــي تحقيــق اللاتجانس بين أصواته الروائية(مصري/ العمدة/ الخفير/ الضابط..).

أما في (الزيني بركات) فاللاتجانس لم يكن بين المهام الوظيفية لــ(الشيخ/ السلطان/ الطالب/ المحتسب/ رئيس البصاصين...)، وإنما كان اللاتجانس بشكل كلي وعام بين ممثلي السلطة وممثلي الشعب وهو جوهر الصراع ــ كما سنرى ــ.

وتحقــق (اللاتجــانس) بين الأصوات الروائية في هذه الروايات قد ساعد بشكل مباشر على إيجاد مسوغات قوية للصراع والاختلاف ومن ثم ساعد على إيجــاد وجهــات نظــر مختــلفة وقوية، بل وساعد على ظهور الصوت الثاني والثالث وقل وجود الراوي، لأن الأصوات انتزعت هذه المهمة من المؤلف منذ أوجد أصواته على هذا النحو القوي المتضاد.

وظهــور الأصــوات المتضادة بوجهات نظرها المختلفة ظهوراً تعاقبياً قد أحدث بدوره ما يمكن تسميته بالتبادلات السردية لأن كل صوت كان مختلفاً عن ســابقه ولاحقــه، ولأن الأصــوات لا تسعى لإثبات رؤية أحادية وإنما لإقرار وجهات نظر متباينة.

ويمكــن أن نستشــهد بــنموذج واحد على توافر (التبادلات السردية) التي أوجدهــا (اللاتجــانس) بين الأصوات الروائية... ونستشهد هنا برواية (الزيني بركات).

فــي روايــة (الزيني بركات) مجموعة من التعارضات الثنائية بمستويات مختــلفة أذكــر منها (الشتاء والصيف، المماليك والعثمانيون، الزيني وزكريا، الفوانيــس والظــلام..) ومــن ثم بدأ الصراع سلطوياً بين (الزيني وزكريا بن

راضـــي) ثم تحول الصراع الطبيعي بين السلطة ممثلة في (السلطان/ المحتسب ونائـــبه (الزيني وزكريا بن راضي/ البصاصون) والشعب ممثلاً في (الشيخ أبو السعود/ سعيد الجهيني + عامة الشعب..). وفي السرادقات التي أقامها المؤلف قد حرص على أن ينتقل من صوت سلطوى إلى صوت شعبي في تبادل سردي مقصـــود لإبراز المواجهة الضعيفة بين السلطة والشعب وهذا الضعف الشعبي هو الذي زاد السلطة طمعاً ولا سيما بعد تصالح وتعاون (الزيني وزكريا) فزاد القمع والتجبر وقبض على (سعيد الجهيني) وزاد السلب للإنسان المصري آنذاك حـــتى ســـلبت أبسط مقوماته وحقوقه الإنسانية وهو أمر يشي بمقدمات الهزيمة ضد العثمانيين، لأن الهزيمة أصبحت حتمية تارخية فرضتها الممارسات القمعية للسلطة، وقد نفذت الأصوات بتبادل ظهورها هذه الغاية.

وتلاحـــظ التبادلات السردية كانت أولاً داخل السلطة بين (الزيني بركات) و(زكـــريا بـــن راضى) فتناوبا الظهور المباشر وغير المباشر وكانت التبادلات السردية هنا قوية وتستمد قوتها من قوة الصوتين (زكريا والزيني).

ثـــم تحولـــت التـــبادلات السردية بين السلطة بأصواتها والشعب بأصواته وتـــناوبت الأصـــوات السلطوية الظهور مع الأصوات الشعبية إلا أن التبادلات السردية هنا لم تحظ بقوة لأن المواجهة لم تكن متكافئة بين السلطة والشعب.

***

أمـــا اللاتجـــانس بين الأصوات الروائية فلم يتحقق بالدرجة المطلوبة من التـــباين بيـــن الأصـــوات في روايات أصوات أخر منها (السنيورة/ المسافات/ تحـــريك القـــلب/ الكهـــف السحري)، ويبدو أن السبب العام هو وجود الراوي، فوجـــود الـــراوي لم يعط للأصوات قوتها المطلوبة، وفي بعض الروايات مثل (المســـافات) تحكم الراوي في أصواته تحكماً لم يسمح لهم بالاستقلال والحرية، وكانت الغاية هي الوصول إلى وجهة نظر كلية، ومن ثم كانت الأصوات وسيلة لهـــذا الوصـــول، وليســـت غايـــة في حد ذاتها حتى تعلي من وجهات نظرها الداخـــلية، فضلاً عن أن الراوي قد صبغ الأصوات بصبغة واحدة وآمال واحدة في مكان واحد ولذلك جاءت أصواتهم متشابهة.

وتحكم الراوي في الأصوات قد أضعفها لأن حديثه عن الصوت لم يخلص للصـــوت فقـــط وإنمـــا تحرك به أفقياً ليتحدث عن شخصيات أخرى مما جعل ظهور أصواته في دفقاته السردية ظهوراً غير مكتمل، وكانت الأصوات جاهلة وضـــعيفة ومغروسة في جو أسطوري ملؤه الخرافات، ولذلك أعتقد أن الراوي

هـنا وسـلطته القوية المتحكمة قد أضعفت الأصوات وسوت بينها تسوية أذابت اللاتجانس فتأثرت الرواية هنا تأثراً سلبياً ومالت بنيتها نحو التقليدية التي تتبنى فكرة واحدة وهو أمر يختلف عن غاية الأصوات التي تعلن وجهات نظر دونما حسـم يذيـب الفـروق الفكـرية أو الطـبقية الكائنة في الرواية. ولذلك كانت الأصـوات فـي هذه الرواية بعداً شكلياً فقط لأنها لم تفرض نفسها على التكنيك الروائي الذي مال نحو التقليدية البنائية.

وتأتي رواية (السنيورة) براويها المتحكم أقرب إلى (المسافات) فبالإضافة إلى سلطة الراوي- المحدودة هنا- التي أضعفت بالتبعية سلطة الأصوات، كان اختيار الأصوات لا يساعد علي استقلاليتها ولا يعلن إلا التجانس المتحقق بفعل الأصـوات الـتي تنتمي جميعاً لأسرة واحدة في مرحلة سنية واحدة ليحكوا عن شـيء واحـد، فالصـوت الأول (لـلولد مختار) والصوت الثاني للولد (طلبة) والصـوت السـابع للطفـلة (وسـيلة) وبيـن هـذه الأصوات جاءت أصوات (مسـطحة)- إن صـح التعبير- لتعلن عن تبعيتها واستسلامها مثل (شيخ البلد/ سيدنا/ حفناوي/ ثم معاطي).

ويـبدو أن موضـوع الرواية قد فرض على الأصوات نوعاً من التجانس النسبي لأنهم أميون وقرويون، ولذلك لم يعبر أي صوت عن وجهة نظر مستقلة له لأن الأصوات غير ناضجة هنا والمكان الذي أنشأهم واحد فالتفكير والعادات بل والآمال متشابهة فالرجال جميعهم يطمعون في شرف الفوز بـ (سايس بغلة التفـتيش) لأنهم فهموا أن هذه الوظيفة اسمية فقط وأن الفعل الحقيقي هو إرواء شبقية السنيورة) الجميلة ولذلك تسابق رجال القرية للإعلان عن الفحولة والقوة التي تحقق لهم ذاك القرب.

ولذلـك نسـتطيع أن نقول -كما نقول في الروايات التقليدية- بأن مجموع الأصـوات أدى إلى تـنامي الحدث الروائي وإتمامه لإعلان وجهة نظر عامة ابتلعت وجهات النظر الأخرى الضعيفة ضعف الأصوات المتجانسة -نسبياً-.

ونسـتطيع القـول إذن أن هذا التجانس قد ساعد الأصوات جميعها لرسم صـورة مصغرة للدنيا وغرورها ومظهرها الجميل وخباياها المزعجة، وجعل مـن (السـنيورة) رمزاً لهذه الدنيا، ولم نجد من بين هذه الأصوات إلا صوت (سـيدنا) الذي استطاع بقراءته المتعثرة (ثقافة/ تعلم) أن يكتشف السر... وعبثاً حـاول إعلانـه وإفشـاء الحقيقة المرة عن منصب (سايس بغلة التفتيش)، لكن طبول الآمال وغناء الجموع قد علت على صوته فلم تصل الحقيقة لأحد.

إذن فاللاتجـــانس لم يتحقق هنا، ومن ثم لم نقع على وجهات نظر داخلية، وإنما وجدنا وجهة نظر أحادية ساعدت الأصوات المتجانسة على تبليغها لاسيما وأن أصـــوات الأطفال (مختار -طلبة- وسيلة) كانت تعبيراً عن الفطرة بطريقة تـــلقائية فكـــانت الأعمـــق تأثيراً لأنها أصوات لا تحمل أي درجة سلطوية في الإبلاغ وهو مصدر قوتها.

أمـــا روايـــة (الكهف السحري) فلم تخلص الأصوات للتبليغ بشكل مباشر، لأن الـــراوي فرض نفسه على الأصوات لاسيما في فصل الصفر الإبداعي مع (إبـــراهيم) فكـــان شـــاهد عيـــان يصف ما يراه من إبراهيم وما يراه في بيت إبراهيم.. . ثم تدخل الراوي مرة أخرى ليتم شيئاً لم تتمكن الأصوات من تبليغه وهـــو ســـبب اعـــتقال (إبراهيم). واعتقد أن أسلوب الراوي إعلان عن ماض تقريـــري أضـــعف حـــالات الترهين السردي التي أوجدتها الأصوات في هذه الرواية.

أمـــا البـــنية النصية لهذه الرواية فاستمدت قوامها من (الواقع الاجتماعي والسياســـي) وهو أمر سابق على النص الروائي، ومن ثم جاءت الأصوات مع الـــراوي لإنـــتاج بـــنية تمثل امتداداً لواقع وليست خلقاً له...، وليست محاولة لاكتشـــافه، وكـــان الصراع قد اختصر أولاً بين القيم والمثل (إبراهيم) بثوابتها الأخلاقيـــة، وبين حركية الواقع السياسية، وإذا بصوت (إبراهيم) يمثل مركزية تحـــلقت حولها الأصوات الأخر في الرواية، وقد أضعف هذا الأصوات (الأب/ الأم/ عبير..) ولم تمثل درجة من القوة تعلن بها وجهة نظر، ولأن الممارسات القمعيـــة لمـــتغيرات السياســـة وعنفها مع الثوابت الأخلاقية (إبراهيم) قد تردد صـــداها داخل المجتمع فتحولت الأصوات الأخر إلى أصوات تدليل على سوء الـــتحولات السياسية من خلال انفعالها وتعاطفها مع الثوابت القيمية التي أنتجتها البيـــئة الاجتماعية، وهو أمر حول الأصوات الروائية إلى توابع لإبراهيم لأنها إمـــا مشـــفقة عـــليه أو ترثي له أو تعلن عن حبها، فأصبحت الأصوات (وحدة متجانســـة) تعـــلن بأصواتها عن إعادة توزيع نبرات الرفض الجماعي لسياسة الاعتقالات والقمع.

وكـــان من الطبيعي مع هذا التجانس أن نجد أنفسنا أمام وجهة نظر كلية، ووجهـــة الـــنظر الكـــلية في هذه الرواية لا تمثل إعادة إنتاج للقيم الثابتة، وإنما عمـــلت عـــلى تحـــريكها واهـــتزازها بقوة متفوقة فرضت على (إبراهيم) أمر الاعتقال، ثم فرض على (إبراهيم) أمر الزواج بأمر الحب. إذن فالقوى الأخرى

(السياســية/ الحب) قد انتصرت على (إبراهيم). لأنه أظهر ضعفاً أمام اختباري الاعتقال والحب..

وعــلى الــرغم مــن التنوع الشكلي للأصوات (الأم/ الأب/ الجار/ حبيبة الجامعـــة..) إلا أن هــذه الأصوات أعلنت التجانس إزاء رؤية أحادية وموقف اجتماعي موحد يناصر (إبراهيم) أو يشفق عليه.. كل بطريقته، وهو أمر وصل بالــرواية حــد الــتكرار- في آخرها- لتيمة تواترت بكثرتها تواتراً طردياً مع غايــتها حتى وصلت لحالة من الجمود الأفقي للحب بين(إبراهيم وكريمة) على الرغم من الرغبات المشتعلة والمتجددة رأسياً بتكرار اللقاءات.

وفي رواية (تحريك القلب) وجدت درجة من التجانس غير خفية مصدرها أن الأصــوات أخــوة، فضلاً عن تقارب المرحلة السنية مع أهداف وطموحات ذاتيــة باهــتة وغير بائنة، ولذلك لم نجد صوتاً يحمل وجهة نظر داخلية قوية، وأصـــبح ســقوط البيت بدلالاته الرامزة هو القوة التي أذابت حدود اللاتجانس، وأصـــبحت الأصوات مظاهر إثبات للترقب والتوتر وكل صوت بطريقته، ولم نجد اختلافاً إلا في وجهة نظر الأم والأب ومدى تمسكهما بالبيت.

وعــلى الــرغم مــن وجود سبعة أصوات روائية.. إلا أننا نلتقي بثلاث وجهــات بــارزة فقط بسبب التجانس بين بعض الأصوات، فالأم والأب وجهة نظـــر واحدة والأبناء(وضاح/ سالي/ سمراء/ صيام) تجانسوا تحت وجهة نظر ثانيــة، ثــم جــاء صوت (علي) الساعي للإنقاذ ليمثل وجهة نظر مستقلة. لأنه الوحيد الذي غامر وسافر وارتبط بالبيت عن بعد.

وبعــض الأصــوات قد فهمت بتجانسها أنها (جزء من اللعبة ولا تفهمها) عــلى حــد تعبير (سمراء). ولا يعني الإقرار بثلاث وجهات نظر أنها وجهات نظر قوية وإنما هو تقسيم يعلن التجانس ولا يعلن التباين القوي، لأن الأم والأب فـــي وجهة النظر الأولى كانا سلبيين ولم يحاولا إقناع أبنائهم ولا حتى جمعهم بعد السقوط، بينما كانت أصوات وجهة النظر الثانية متفرقة... وكأن الأصوات بهذه السلبية والتجانس قد أعلنت سقوطها قبل سقوط البيت نفسه، لأن الأصوات اخـــتارت أحلام اليقظة سبيلاً للخلاص، ولأن الأصوات كانت ضعيفة ولم تتبن وجهة نظر فكرية أو أيديولوجية تدفعها للعمل أو تدفعها لتحويل المسار الفردي المزمن على مسار جماعي مؤثر.

ومـــن الملاحـــظ أن التجانس والضعف للأصوات هنا قد جاء من داخلها، لأن الـــزاوي لـــم يؤثـــر بوجـــوده عـــلى الأصوات تأثيراً سلبياً كما رأينا في

(المسافات) –مثلاً– بل إن الراوي هنا كان إيجابياً للغاية لأن وجوده كان محفزاً لرد الفعل القوي الذي لم تستجب له الأصوات.

إذن فـ(اللاتجانس) هو القوة الحقيقية المولدة لقوة الصوت ومن ثم لوجهة نظره، وقد لاحظنا أن الروايات التي حرصت على (اللاتجانس) بين أصواتها قد حققت نجاحاً أفضل في تكنيك رواية الأصوات، وقد حجمت دور الراوي فضلاً عن الاختفاء التام للمؤلف وهذه غاية أساسية لوجهة النظر تنم عن قياس فني متطور للإبداع الروائي.

واختفاء المؤلف والراوي قد أعلن بالتبعية عن قوة الصوت وحريته واستقلاليته الأمر الذي نتج عنه تعدد الرؤى تبعاً لتعدد وجهات النظر الداخلية التي تحققت في هذه الروايات التي التزمت باللاتجانس مثل (الرجل الذي فقد ظله/ ميرامار/ أصوات/ يحدث في مصر الآن/ الحرب في بر مصر/ الزيني بركات) وهي النسبة الأكبر من روايات الأصوات العربية في مصر.

أما عدم التحقق الكامل لـ(اللاتجانس) في بعض روايات الأصوات نحو (السنيورة/ المسافات/ الكهف السحري/ تحريك القلب) فكان ذلك لأسباب عديدة منها ما يعود مباشرة إلى المؤلف وموضوعه وحرصه على إبداء نظرة أحادية لوجهة نظر كلية كالروايات التقليدية، وكانت النتيجة أن الأصوات متجانسة متحركة لغاية واحدة فذابت وجهات النظر الداخلية بفعل الغاية الكلية الموجهة توجيهاً قصدياً، ومنها ما يعود إلى سلطة الراوي المطلقة التي سيطرت على الأصوات سيطرة حجمت دورها وأفقدتها الحرية والاستقلالية المستتبتة لوجهة النظر كما في رواية (المسافات).

ومنها ما يعود إلى ضعف الأصوات وعدم تبنيها لفكر أيديولوجي يحمسها للعمل كما في رواية (تحريك القلب/ والسنيورة/ والمسافات). وهناك روايات افتقرت لتحقيق اللاتجانس بين أصواتها بسبب تبنيها لفكرة البطل المركزي الأمر الذي جعل شخصية البطل تستأثر بجل الاهتمام حتى ظهرت الأصوات الروائية الأخرى في شكل ثانوي ومثال ذلك ما نجده في رواية (الكهف السحري) التي جعلت من (إبراهيم) بطلاً مركزياً فتهمشت من حوله الأصوات الروائية الأخرى –كما وضحنا–.

ومع الأهمية الكبيرة لـ(اللاتجانس) بين الأصوات الروائية في رواية الأصوات، وهي أهمية حرص عليها الروائيون، إلا أن هذا الحرص لم يكن تاماً كما أن تحقق (اللاتجانس) لم يكن تاماً أيضاً، ومن المفترض بداهة أن التباين

بيـــن الأصوات الروائية يتبعه تنفيذياً التباين الصياغي على مستوى منطوق هذه الأصـــوات، وهو أمر لم يتحقق في أكثر روايات الأصوات-على غير المتوقع- لأن اللاتجانس يستتبع أسلبة موازية تساعد على إنجاحه وإقناعنا به وبالأصوات كمقدمة للقناعة بوجهات النظر المتباينة.

الأصوات والأسلبة:

والقـــدرة عـــلى الأســـلبة والتعددية اللغوية تتحول في الرواية من الدلالة المعجميـــة إلى فرضية عمل لإدراك الواقع بتناقضاته، والأصوات بتباينها. وفي روايـــة الأصوات بخاصة ومع اللاتجانس تصبح التعددية اللغوية ضرورة فنية، لأن عـــدم وجـــود الأسلبة والتعددية اللغوية كان أمراً مقبولاً-إلى حد بعيد- في الـــرواية التقـــليدية الـــتي لم تتحلل من الأحادية القومية والهدف الواحد والغاية الواحـــدة، لكن الأمر يختلف تماماً مع رواية الأصوات التي لا تسعى لرؤية بل لرؤيات؛ ولا تتوحد في نمط وإنما في أنماط، ولا تنتصر لفكرة وإنما تبقي على جميـــع الأفكـــار، ومن هنا أصبح التعدد اللغوي ضرورة تتطلبها بنية الأصوات لاســـتكمال مفهـــوم (اللاتجـــانس) الواجـــب توافره في رواية الأصوات، ولأن الانعـــتاق مـــن الشـــيء مرتـــبط بلغة الصياغة، والتعبير عن التحول والتطور يســـتتبعه تعبير لغوي ملائم ألم تر أن تمرد الرواية والروائيين على الواقعية قد بدأ بالتمرد على اللغة الاستدلالية كما فعل (جويس)-على سبيل المثال-.

إذن فلاســـتكمال (اللاتجانس) كان على روائيي الأصوات أن يستقبلوا في روايـــاتهم التعددية الصوتية بما يعمقها لا بما يضعفها، لأن القدرة على الأسلبة ســـتعكس الوضـــعية الاجـــتماعية والأيديولوجيـــة، لأن المتكلم في الرواية هو الصـــوت الذي ينبغي أن يحمل بلزماته التعبيرية ما يعلن به عن انتمائه الطبقي أو توجهه الأيديولوجي وسيكون الصوت متميزاً بقدر ما تحمله صياغته اللغوية مـــن تميـــز، ولأن الكـــلمة مـــع الصوت تنفذ وتؤثر بقدر تعبيرها عن ملكات وتوجهات هذا الصوت الروائي، ولأن هذه الكلمة المعبرة في الرواية هي البديل الحقيقـــي القـــائم مقام الحياة، ومن هنا كانت أهمية استكمال اللاتجانس بالتعددية الـــلغوية للأصوات في رواية الأصوات، لأن هذه الأسلبة القصدية ستساعد على إبراز وجهة نظر الصوت وإقناعنا بها[93].

---

[93] على الرغم من التعددية الصوتية إلا أن الاعتراف بمركزية الأيديولوجية الروائية المؤسلبة أمر مهم لأن الروائي هو المؤسلب (الحاضر الغائب) فهو يحتل المركز التنظيمي للمستويات اللغوية من أجل إبراز

وقـد تكـون الصياغة اللغوية الموحدة مقبولة- إلى حد بعيد- في الرواية المنولوجية أو التقليدية، لأن الكاتب يعلن عن نفسه أو أن الراوي يفرض هيمنته الأسـلوبية، فـي سياق يتوازى مع دور فاعلية الموحد لوجهة نظر أحادية يقوم ببسطها، لكن التوحد الصياغي غير مقبول في الأصوات لأنه من المفترض أن الأصـوات مختـلفة فـي توجهاتهـا الفكرية ومستوياتها الثقافية والطبقية ومن المفارقات المعيبة أن نتجاهل هذه الفروق في الصوغ الأسلوبي للأصوات.

والسـؤال الذي يفرض نفسه الآن لماذا تجاهل روائيو الأصوات التعددية الـلغوية؟ وهذا التساؤل يفرض نفسه لسببين أولهما أهمية التعدد اللغوي لرواية الأصـوات تحقيقاً لسمة (اللاتجانس)، والسبب الآخر أن اختفاء التعددية اللغوية من روايات الأصوات التي نطبق عليها تكاد تمثل 80% وهي نسبة عالية وغير مـتوقعة، وقـد أسـاءت لهذه الروايات لأن مفهوم (اللاتجانس) لم ينطبق تمام الانطباق على الأصوات المتباينة.

والتفسـير المـبدئي لارتفاع هذه النسبة غير المرغوب فيها فنياً في رواية الأصوات يعود في بعض الروايات إلى نوعية الأصوات الروائية المشاركة في الـرواية، عـلى سـبيل المثال نجد أصوات (الزيني بركات) متقاربة المستوى الـثقافي والحضـاري، فضلاً عن انتمائها لمكان واحد بلزمات لغوية معروفة ولذلك نقبل هنا بعدم التعدد اللغوي أو التمايز بين أصوات مثل (الزيني بركات/ سـعيد الجهيني/ زكريا بن راضي/ عمرو بن العدوي) واكتفى الروائي بإحياء لـزمات العصـر إحيـاء ناجحاً لكن التقارب بين مستوى الأصوات لم يسمح بالتعددية اللغوية، وهو أمر مقبول في مثل هذه الرواية.

والـتقارب الـثقافي والطبقي بين الأصوات الروائية كان أحد أبرز أسباب تغييـب الـتعدد اللغوي في روايات أخر مثل (تحريك القلب/ الكهف السحري/ المسافات).

في (تحريك القلب) كانت الأصوات مجموعة من الأخوة في مراحل سنية مـتقاربة (سـالي/ وضاح/ سمراء/ صيام/ علي...) وعلى الرغم من وظائفهم المختلفة إلا أن ذلك الاختلاف انعكس على طريقة التفكير لا على طريقة التعبير إذ لم تكن الفروق قوية حتى تفرض التعددية اللغوية نفسها هنا.

وجهات النظر المختلفة، ولذلك فالبحث عنه في أي مستوى من مستويات التعدد اللغوي في رواية الأصوات أمر محفوف بالمخاطر ولا يقل خطورة عن بحثنا عن وجهة نظر الروائي داخل أي وجهة نظر لصوت من الأصوات الروائية.

والأمر نفسه في رواية (الكهف السحري) فالأب وإبراهيم وكريمة والأخت مـــتقاربون ثقافياً وطبقياً وحضارياً، ولذلك غابت التعددية الصوتية هنا، أما الأم فاختـــلفت عنهم لأنها مثلت الأمومة وحبها الفطري ولم تكن مثقفة فجاء صوتها مختلفاً عن الأصوات الأخرى في طريقة التفكير لا في أسلوب التعبير، وهذا ما يؤخـــذ على الكاتب هنا، فالأم عندما عجزت عن الفعل أمام ابنها المعتقل لجأت إلى الدجـــالين وإلى الخـــرافات وذهـــبت (للشيخ سيد الدجال..) ولما ثار عليها الزوج عادت لوقارها واكتفت بحزن عميق قادها إلى موت صامت.

أما في رواية (المسافات) فلقد كانت الصياغة الأسلوبية موحدة لسببين أما الســـبب الأول فهو توازي وتساوي الأصوات في المستوى الثقافي والاجتماعي والـــتقارب السني.. وهذه العوامل أدت إلى التشابه لا على مستوى التعبير ولكن عـــلى مستوى الفعل ورد الفعل والأحلام، إذا وقعت الأصوات بفعل الجهل في جـــو مشحون بالخرافات والأساطير والغموض والجنس والفقر (زيدان/ سعاد/ ليلى/ زينب/ سميرة/ أم جابر/ جابر/ حامد...).

أمـــا السبب الآخر فيتمثل هنا في سطوة الراوي وسيطرته على الأصوات بطريقـــتين الأولى أنـــه لم يعط للأصوات فرصة كاملة للتعبير عن نفسها لأنه تـــولى بنفسه الحديث عن الأصوات وغيبهم باستخدامه لضمير الغائب في حديثه عـــن الأصـــوات، والطـــريقة الثانية أنه ظهر في صورة الراوي العارف بكل شـــيء، وقـــاد الأصوات عنوة إلى غاية كلية لوجهة نظر أحادية، وقد ساعدته الأصـــوات بضـــعفها وجهـــلها، وكان من الطبيعي إذن أن تنعكس هذه السطوة والســـيطرة مـــن الـــراوي بشـــكل عملي فيطمس ما بقي من ملامح تميز بين الأصـــوات عـــندما يمـــنح أصواته أسلوباً تعبيرياً موحداً يشد خيوطه إلى ذاته ويقطع تواصله بالأصوات فانعدمت التعددية اللغوية.

وكـــاد صوت (الشيخ مسعود) يتميز بين الأصوات الأخرى إلا أن الراوي جعـــل مـــن ثقافـــته الدينية التي يتميز بها امتداداً أسطورياً لأن (الشيخ مسعود) معـــني بأمـــر الجن وتعذيبه، ثم حديثه عن السمكة الذهبية ودمعتها التي غطت الـــبحيرة، وبهـــذه الخرافات انخرط (الشيخ مسعود) مع باقي الأصوات في جو الرواية المشحون بالخرافات، وفقد (الشيخ مسعود) تميزه، ولم يحتفظ إلا ببعض اللزمات التعبيرية البسيطة التي تعبر عن حفظه لبعض آيات القرآن. ومن ناحية أخـــرى فالـــراوي لـــم يسمح لصوت (الشيخ مسعود) بالظهور إلا مرة واحدة، ولذلـــك لـــم يـــتمكن الصوت من مؤهلات التميز التعبيري التي كان ينبغي أن

يوفرها له الراوي.

وإذا كـنا قـد وجدنـا بعض الأسباب التي غيبت التعددية اللغوية لبعض الأصـوات الـروائية كتساوي الأصوات في الثقافة والبيئة والطبقة... أو لزيادة سـلطة الراوي الذي أضفى أسلوباً موحداً للأصوات، متجاهلاً الاختلافات بينها بحكـم سلطته الروائية، فإن الأمر يختلف مع رواية (الرجل الذي فقد ظله) فهذه الـرواية تمـتعت باختيار منتقى لأربعة أصوات مختلفة اختلافاً نوعياً من حيث الطـبقة الاجـتماعية والـثقافة والمهـنة أو الوظيفة، فنحن نلتقي بـ (يوسف) الصـحفي و(سـامية) الممثـلة، و(مبروكة) الخادمة، و(ناجي) رئيس التحرير المشـهور. وهي أصوات عبرت عن طبقات اجتماعية مختلفة إلا أن الصياغة اللغوية لم ترق إلى مستوى هذا الاختيار (اللامتجانس).

إن المؤلف هنا يذكرنا بما قيل من قبل عن طه حسين في (دعاء الكروان) كيـف يـنطق الخادمة الأمية (آمنة) بأسلوب الفلاسفة؟ وهو السؤال نفسه كيف يـنطق الـروائي (مـبروكة) بأسلوب يتوازى مع مثقف كبير مثل (ناجي) أو (يوسف)، وكيف يسوي بين ممثلة (سامية) وبين (يوسف) في التعبير الأسلوبي عـندما وصفهما معاً في بوتقة شعورية ولفظية واحدة عكست الرغبة الجسدية، والبحث عن الحنان الأبوي أو الأسري المفتقد.

فضلاً عن أن الأسلوب الروائي-بصفة عامة- لم يحمل بعبق المكان، ولم يحتفظ بلزمات العصر التعبيرية قبيل الثورة.

ومـن المعـروف أن الـنجاح في إبراز التعددية الصوتية يضعف تواجد الـروائي بالتـبعية، لكن الأمر هنا اختلف فاختفت التعددية اللغوية، كما اختفى الـروائي أو الراوي، لأننا من البداية إلى النهاية مع أصوات تتحدث عن نفسها انطلاقـاً مـن الـ(أنـا). إذن فالراوي أو الروائي لم يتسبب في هذا التوحد الأسـلوبي، والأصـوات ليسـت مـتوازية متساوية، إذن فلماذا غابت التعددية الصوتية هنا؟

يبدو أن هذه واحدة من أهم السقطات التي تؤخذ على الروائي هنا وهي أن الإجـادة الفنية لبناء رواية الأصوات بداية من اللاتجانس بين الأصوات لم تتوج بـتعددية لغويـة، وربمـا يغفر له أن محاولته الروائية هي من أقدم الروايات المصرية في هذا المجال، لأنه سبق (نجيب محفوظ) وكتب روايته في منتصف السـتينيات، وكان لابد للرواية الأولى لتكنيك الأصوات أن تخلف وراءها بعض الوهـاد الـتي حرص التابعون بعده على تسويتها وإدراكها لاسيما في روايات

(السنيورة/ يحدث في مصر الآن/ الحرب في بر مصر/ أصوات).

وهـذه الروايات قد أكملت دورة اللاتجانس عندما حرصت على التعددية اللـغوية فزادت قناعتنا برواية الأصوات. وقد جاءت هذه التعددية على درجات مـن ناحيـة الإجـادة والتطـبيق، فرواية (الحرب في بر مصر) هي أقل هذه الـروايات احـتفالاً بالـتعددية اللغوية، لأن الكاتب اكتفى بأن يمهر كل صوت ببعض اللزمات التعبيرية المميزة له والدالة على توجهه ووجهة نظره.

ثـم جـاءت رواية (أصوات) لتحفل بقدر ضئيل من التعددية اللغوية على الـرغم مـن الحـرية الكبيرة التي تمتعت بها الأصوات، ومن ثم جاءت اللغة الروائية عبارة عن شحنات معزولة -على حد تعبير (بالي)- لأنها افتقرت إلى الأسـلبة الحقيقيـة التي تظهر الفروق بين الأصوات الروائية، على الرغم من نجـاح الـروائي فـي إظهار التباين الفكري، وتباين ردود الأفعال إزاء حدث وصـول (سـيمون)، ثـم حـدث موت (سيمون). ولولا وجود بعض اللزمات التعـبيرية الخاصة بـ(العمدة/ أم أحمد/ أحمد البحيري) لاختفت التعددية اللغوية التي جاءت محدودة في هذه الرواية، ولم ترق إلى مستوى التباين الفكري الجيد الذي نفذه الكاتب من خلال الفعل ورد الفعل لأصواته الروائية.[94]

أمـا فـي روايـة (السنيورة) فقد استطاع الروائي أن يوجد التعدد اللغوي لأصواته الروائية وذلك بإحيائه للكلمة في الرواية إحياء خاصاً، وبأسلبة عبرت بمصداقية عن السياق الروائي وتنامي الحدث الروائي، فاكتسبت التعددية اللغوية بعـض المهـام الوظيفية الفعالة لإظهار وجهة النظر، لأن الصوت هو الإنسان المتكـلم بوجهـة نظـره، ورواية الأصوات في حاجة ماسة إلى هذه التعددية الـلغوية، لأن الأسلبة في رواية الأصوات تعبر بمصداقية عن طبيعة الأصوات وإمكاناتها وملكاتها تماماً كما نجده في هذه الرواية حيث نقلنا الروائي إلى عمق القـرية وعـبقها وزخمها وجهلها مما زاد قناعتنا بالأصوات، وبالواقع القروي الـذي تنتمي إليه هذه الأصوات، ويبدو أن (نجيب محفوظ) كان محقاً عندما قال بـأن (خيـري شلبي) "صور القرية المصرية لأول مرة في أدبنا العربي بشكل مبهر وبديع.

والـتعدد الـلغوي الناجح عند (خيري شلبي) نشعر به وبتأثيره بداية من العـنوانات الـتي عـنون بها حديث أصواته مثل (الولد مختار يحكي عن يوم

---

(94) *يحرص الباحث على عدم الإكثار من الاستشهادات النصية لأن هذه النقطة سبق الاستشهاد عليها في (خصوصية البناء الروائي لرواية الأصوات.*

مرواحه الترحيلة/ حفناوي يحكي كيف وكيف وكيف/ كيف تكلمت الزكيبة لشيخ البـلد...) والحقيقة أن الأسلبة القصدية هنا لم تنقل، وإنما جاءت طبيعية أغنت عـن الوصـف الكثير، وقامت ببعض المهام الوظيفية الفعالة كالتجسيم النوعي للأصـوات المتبايـنة روائيـاً (عامل الترحيلة/ العمدة/ سيدنا/ الأطفال) فكانت لـزمات كـل صوت تميز مرحلته السنية ووظيفته أو عمله...، بل إن اللزمات التعبيرية الخاصة بهذه الأصوات تفجر لدى المتلقي بعداً تجسيدياً للصوت يمكننا من استحضار هيأته على نحو ما، ببعد تخيلي وبمساعدة تلك اللزمات الخاصة، فـنحن يمكنـنا أن نستحضـر الأطفال والعمدة وسيدنا... وكل بصورة خاصة يفجـرها رصيده من التميز الأسلوبي في الحكي والقص كصوت مستقل، ولذلك فالـتعدد اللغوي وإجادته أهم ما يميز رواية الأصوات هنا، بل إنه أهم ما يميز هذه الرواية بين نظيراتها من روايات الأصوات المدروسة هنا.

والحـرص على إبراز التعددية اللغوية ليس فقط استكمالاً لـ اللاتجانس، وإنمـا طبيعة البناء الفني للأصوات الروائية تقربنا إلى مفهوم مسرحة الأحداث وكـأن الأصـوات في وضع حواري.. وبما أن كل صوت ينطق بـ(أنا) فمن الطـبيعي أن تأتي التعددية اللغوية إحياء لـ(الأنا) وتعميقاً لوجودها، ونتيجة من نتائجها الطبيعية إذ تخف حدة سرد السارد ورواية الراوي وفي رواية الأصوات يجعلنا المؤلف في مواجهة مباشرة مع الأصوات وهو وضع أقرب إلى الطبيعة الحواريـة للمسـرحية، وهي طبيعة تتمايز وتقوى وتحقق مصداقيتها بالتعددية اللغوية والأسلبة القصدية تبعاً للتعددية الصوتية في رواية الأصوات.

الأصوات والزمان والمكان:

لمـا كان الزمان والمكان ركيزتي الإدراك العقلاني فكان من الطبيعي أن يسـتعين الروائي بهما، وجاء تمثلها في المسيرة الروائية مختلفاً فهناك روايات تـبرز المكـان وتأثيره أكثر من إبرازها للزمان، وهناك روايات تعنى بالزمان أكـثر مـن عنايـتها بالمكـان وكان ذلك في الروايات التقليدية. ولما تطورت المسـيرة الروائية بدأت استخدامات متنوعة للزمان (اللازمان- الزمن النفسي- الزمن الفني- الزمن المنطقي الواقعي).

إلا أن للزمان والمكان في رواية الأصوات طبيعة خاصة باستخدام خاص قـد يتشـابه مع الرواية التقليدية التي تعنى بالزمن المنطقي لكن تتمايز رواية الأصـوات فـي أن اسـتخدامها للزمان والمكان لأنه استخدام لا يتمثل بطبيعة

واحـــدة وبامـــتداد واحد بمعنى أن الزمان يعزز مفردات المكان والعكس، وإنما نجد الزمان والمكان في رواية الأصوات أشبه بالسالب والموجب، وعلى الرغم من تنافرهما إلا أنهما معاً يوجدان الصراع الروائي.

في رواية الأصوات نلاحظ أن الظرفية المكانية محددة، والظرفية الزمانية محددة ويجمعهما ترهين سردي ساعد بدوره على إظهار الدور الإنتاجي للتباين الصوتي وساعد على المواجهة بين الأصوات عامة ثم المواجهة داخل الصوت الواحـــد. وذلك لأن المكان جاء محملاً بالتعبير عن رصيد ثوابت النشأة البيئية والأخلاقيـــة للصـــوت.. والزمان جاء ممثلاً لعالم المتغيرات إذن فنحن بالزمان والمكـــان أمـــام (سالب وموجب) والترهين السردي أعلن المواجهة، والمواجهة تـــبدأ عـــادة من داخل الصوت (أنا) واستخدام الصوت لـــ(أنا) لم يعن الانغلاق عـــلى دواخل الذات بل إن (أنا) السردية للصوت ترتبط بالواقع الخارجي أكثر مـــن ارتـــباطها بـــالعمق الداخـــلي، وهو الأمر الذي ساعد على المواجهة بين الأصوات وقلل بدوره فرصة الاسترجاع والتنبؤ والمنولوج الداخلي لأي صوت روائـــي فـــي روايـــة الأصوات، حتى أن المنولوجات المحدودة جاءت صدى للواقع، وتفسيراً له، أو فرصة لإعادة تعامل الصوت مع الواقع الخارجي، ومن ثم لم تقبع الأنا داخل ذاتها كما في روايات (تيار الوعي) -مثلاً-.

فـــي رواية .(الرجل الذي فقد ظله) أصبحت المواجهة الحقيقية لكل صوت ثـــم بيـــن الأصوات ممثلة في السالب والموجب أو الزمان والمكان، فإذا بالبعد المكـــاني يصـــل مـــداه حد تشكيل الأصوات الروائية بسلوك ملؤه الحد القيمي والخـــلقي وجـــاء مدعومـــاً بالعادات والتقاليد، فـــ (يوسف) من بيئة متوسطة، ومـــبروكة خادمـــة ريفيـــة وسامية من أسرة منحلة ومارست التمثيل، إذن فكل صـــوت جـــاء صـــدى لنشأته، وكان ذلك مقدمة لتنوع رؤيوي، وكان يمكن أن يكـــون الأمـــر عاديـــاً لو أن كل صوت التزم بقدراته وعبر عن طبقته، إلا أن الـــروائي سـلط الـــبعد التأثيري للزمان الذي أحدث مع هذا البعد المكاني تبدلاً وتغيـــراً، فخضـــعت الأصـــوات لنظام كوني، واستجابت لرغبة التغير والتبدل (فمبروكة) الخادمة أنستها خدمتها في القصر طبقتها الفقيرة في الريف، وطمعت فـــي الانتســـاب إلى الطبقة العليا فراودت (مدحت بك) عن نفسه، إلا أن (الأم) اكتشـــفت الأمـــر وطـــردتها فإذا (بمبروكة) تحاول اللحاق بالطبقة المتوسطة، ففشـــلت مـــع (يوســـف)، لكـــنها نجحت مع أبيه (عبد الحميد أفندي) فتزوجها، وعـــندما مـــات زوجهـــا عادت إلى طبقتها وتبخرت أحلامها لتبدأ رحلة معاناة

وشـــقاء مـــن نـــوع آخر وقد أهانتها الضرورة العمياء.. ومن ثم كان الانتماء المكـــاني يطاردهـــا، ولم تفلح متغيرات الزمن من انتزاعها من البعد المكاني.. (النشأة).

وكـــان (يوســف) فـــي الـــرواية نفسها يمثل صورة أخرى فهو من طبقة متوســطة الأســرة رجـــل عصامي تشبع بالمثل والمبادئ وبفعل المكان تشبث بمعطيـــات طبقـــته.. ولمـــا فقد ظله امتلكه الزمن وأعلن انقياده له عله يتجاوز طبقـــته، فاســـتجاب لمتغيرات الزمان وأصبح الصراع داخله بين المكان بقيمه وثوابته الخلقية التي نشأ عليها وبين الزمان بمتغيراته المتلاحقة فانتصر الزمان، وتحول (يوسف) من النقيض إلى النقيض بسبب فقدان الظل مارس مظاهر هذا التغير الذي يساوي كل الحماقات الوصولية التي ارتكبها حتى صعد إلى رئاسة الـــتحرير... وبفعـــل الـــتذكر مع (أنا يوسف) نلتقي بمفعولاته التي أساء إليها (مـــبروكة/ سامية/ شوقي/ سعيد/ ناجي...) وقد قدم اعترافاته بالإساءة لهم عن وعـــي تـــام يـــنكر فعله وينتقد نفسه، ويحاول أن يبحث داخل (يوسف) رئيس الـــتحرير عـــن (يوسف) الطفل.. وكأنه يبحث عن النسبي داخل المطلق عندما انتصـــر التحول السلبي بفعل الزمن (التغير) على الثبات الإيجابي (المكان بقيمه ومثالياته الخلقية التي نشأ عليها).

وفي رواية (تحريك القلب) لا نجد الزمان والمكان في حالة التوازي التي تعودنـــا عليها في الرواية التقليدية، وإنما نجد الزمان والمكان (سالب وموجب) والصـــراع الـــروائي هو صراع مباشر بينهما. فالبيت القديم يتقادم ويتداعى.. ويـــتأهب للسقوط (مكان).. والزمان يتعامد عليه ويؤثر فيه بفعل الزمن تتطور إرهاصـــات الســـقوط حتى ينتصر الزمان بمتغيراته على المكان (البيت بثوابته فيسقط البيت. لقد جسد الروائي الصراع بين الزمان والمكان في خمسة مشاهد:

– **مشهد البيت القديم**	**الأصوات من 1 : 7**
– **مظاهر القدم والتهدل داخل البيت**	**الأصوات من 1 : 7**
– **مشهد الإحساس بالتداعي**	**الأصوات من 1 : 7**
– **مشهد التداعي والسقوط**	**الأصوات**
– **مشهد السقوط**	**الأصوات**

وهـــذه المشاهد ترصد إرهاصات السقوط بفعل التقادم والزمن، فالمواجهة مباشـــرة بيـــن المكـــان (البيت القديم) وبين الزمان الذي أدى إلى سقوط البيت وتهدمه.

وإذا كـــانت المواجهة المباشرة بين (البيت كمكان) والزمان كفعل للسقوط فـــإن الأصـــوات الـــروائية قد عكست هذا الصراع بطريقتها، فالأم والأب معاً يمـــثلان (الامـــتداد المكاني) ولذلك يتشبثان بالبيت لأنه التاريخ والأصالة والحد القيمـــي الذي تربيا عليه ولذلك التصقا بالبيت التصاقاً، ولم يفكرا في تركه على الـــرغم مـــن الإرهاصات المزعجة التي تقربهم من يقين للسقوط. بل إنهما لم يفكـــرا في البدائل عن السقوط المرتقب يقول الراوي: "ألم تر أن الأم لا تغادر المـــنزل إلا مضطرة –إلى السوق– ثم سرعان ما تعود" وتشبث الأب والأم لا يعـــني قناعـــتهما بعدم سقوط البيت... فهما يعرفان ويرتقبان السقوط (التغير) لكنهما لا يملكان المقاومة لـــ(فعل الزمن).

بينما جاء الأولاد لا يتعاطفون مع (البيت القديم) وكل منهم يخطط لما بعد السقوط إنهم يمثلون محاكاة عملية للزمن.. ويستعدون، إلا أن استعداداتهم كانت خائـــبة لأنها انطلقت من رؤى فردية ولم تمثل موقفاً جماعياً قوياً ولذلك تشرد الجميـــع.. لقد وقع الجميع كالبيت تحت فاعلية الزمن ومتغيراته تقول (سمراء): "أنا جزء من اللعبة ولا أفهمها".

لقـــد أصـــبح الـــبيت (المكان) مفعولاً بفعل الفاعل (الزمن).. والأصوات بمفارقاتهـــا واخـــتلافاتها كانت مفعولة بفعل الزمن سواء من تعاطف مع البيت (الأب والأم) أو مـــن أدرك فاعلية الزمن التأثيرية (الأولاد) فالجميع عانى من الســـقوط.. وكان سقوط البيت سقوطاً للثوابت الخلقية والعادات والتقاليد، ولذلك فالأصـــوات قـــد أعلـــنت سقوطها قبل سقوط البيت عندما اختارت وهم الذات وأحـــلام اليقظة سبيلاً للخلاص أو الطمأنينة، ولا سيما أن الأصوات افتقرت في صـــراعها إلى الـــبعد الأيديولوجـــي والفكـــري الذي كان يمكنه تحويل مسار الأصوات من الفردية المزمنة إلى الفعل الجماعي المؤثر.

اعـــتمدت الـــرواية على الزمان والمكان في بناء الصراع اعتماداً أساسياً وبتـــنافرهما وصـــراعهما بـــنى الـــراوي والروائي صراع الأصوات في هذه الرواية.

وفي رواية (ميرامار) كان تثبيت الروائي للمكان وحدده تحديداً بؤرياً وهو (بنســـيون ميـــرامار) وقلص الامتداد للزمان (إبان ثورة يوليو المصرية) فزاد التكثيف وأقام الصراع في الرواية حول الثورة وما جاءت به فمن الأصوات من أيـــد.. ومـــنهم مـــن عـــارض ومنهم من تحفظ وكانت فاعلية المكان في ثباته (البنســـيون) فهـــو الذي جمع الأصوات بحواراتها وجدلها وهو الذي ولد ردود

الأفعـــال الـــتي مثلت وجهات النظر المختلفة للأصوات الروائية بسبب الترهين السردي الذي أوجده المكان (ميرامار).

وفي رواية (الزيني بركات) كان للقصر الزماني والعمق المكاني دورهما المؤثـــر في نجاح هذه الرواية التي لم يأت فيها (الزمان والمكان) بشكل تقليدي، وإنمـــا استثمر الزمان والمكان على مستويين، أما المستوى الأول فيشترك فيه مـــع أكـــثر روايات الأصوات التي تثبت المكان وتعمقه وتحمله بالقيم والثوابت لـــلعادات والـــتقاليد والأخلاق، وقد مثل هذا البعد (الشعب المصري والقاهري بخاصـــة) وقـــد مـــثله صوت (سعيد الجهيني والشيخ أبو السعود) ولذلك جعل أحدهمـــا مقيمـــاً فـــي الـــريف (كوم الجارح) والآخر في (القاهرة) في رواق الأزهر.. ثم إن أصل (الجهيني) من الصعيد، والشيخ أبو السعود من بحري... ليعـــبر بهمـــا عـــن الشعب والأرض المصرية، وكانت هذه الأصوات ضعيفة. وعـــلى الرغم من مقاومتها إلا أنها سلبت كل ما تملك بفعل السلطة فإذا بالشيخ يهرب إلى الصعيد عندما جاء العثمانيون.[95]

والخـــط السلطوي يمثل بعد التغيير (الزمن) فتعاقب على المناصب (علي بـــن أبي الجود/ الزيني بركات..) وقد أثرا تأثيراً كبيراً على فئات الشعب وكل بطريقته.

وأمـــا المســـتوى الـــثاني فهو في الدلالات الجزئية المعتمدة على مفردات الـــزمان والمكـــان وعـــلى ســـبيل المثال الحرص على إضاءة شوارع القاهرة بالفوانيس من قبل (الزيني بركات) وهو إعلان عن العمل في النور، وفي مقابله يـــبقي عـــلى وجـــود (زكريا بن راضي) نائباً له وهو عمل في الخفاء بالقمع. واســـتخدام المكـــان هنا لإضاءة جزئية مهمة تنبئ عن خداع (الزيني بركات) للشعب.

واستخدام مفردة (الصيف والشتاء) كزمن قد وُظف لخدمة مسار الأحداث الروائية، فالشتاء بظلامه هو وقت لنشاط البصاصين ومطاردتهم للشعب (سعيد الجهيـــني) وكأن ليل الشتاء بطوله قد اتسع لنشاط سري إرهابي في الخفاء، أما الصيف فيشهد الهزيمة ودخول العثمانيين (الضوء).

ونلاحظ أن الزمن الفني المستدير كاد يختفي مع ندرة المنولوج في رواية

---

(95) نتحفظ هنا على هذا الحدث في الرواية لأنه غير مقنع فالعثمانيون جاؤوا تحت راية الإسلام، ومن ثم لا يوجد أي مبرر لهروب الشيخ (أبو السعود) إلى الصعيد وكأنه واحد من المماليك؟.

(الزيــني بــركات)، لأن الراوي والأصوات والرحالة اعتمدوا على المرجعية الإدراكيــة المؤرخة. ومن ثم كان الزمن تعاقبياً وكان مناسباً لإبراز المرجعية التاريخية الموثقة للحدث الروائي هنا، بل وقد بسط الراوي الزمن بسطاً منطقياً يتسع لاستيعاب الممارسات اليومية، وقد شارك الزمن في تصوير حدة الصراع وتلاحــق الأحداث، فلما اشتدت الأزمات كان التأريخ ليس يوماً بيوم فقط ولكن ســاعة بســاعة ليرصد حجم التأزم، وتلاحظ هذا في بداية الأزمة بين (الزيني) و(عــلي بــن أبــي الجود) ولذلك سجل البصاصون (لفتة أولى/ لفتة ثانية/ لفتة ثالــثة..) وجــاءت تقارير آخر النهار مختلفة عنها في أول النهار. ولما حدث الــتوافق بيــنهما تــباعد التسجيل الزمني ومر الزمن بهدوء ليتوازى مع هدنة المصالحة بين (الزيني) و(زكريا بن راضي).

وعــندما تسارعت الأنباء غير السارة في مواجهة المماليك للعثمانيين كان (الــزمن) هــو العنصــر الفعــال للتعبير عن المتغيرات، وكان الروائي مقدراً لخطــورة الزمن بداية من تقسيمه الرواية إلى سرادقات تمثل الخطوط العريضة لــلواقع الزمني المسجل لمسيرة الأحداث وتعاقبها بشكل تاريخي موثق ووجود الــرحالة الإيطــالي قد برر للتوثيق الزمني لأنه يسجل مذكراته فأحرى به أن يؤكد مصداقيتها بتوثيق تاريخي.

وفــي روايــة (المسافات) يحدد الراوي (البيوت العشرين) مكاناً قريباً من خــط السكة الحديد وبجوارهم بحيرة اتسعت للأحلام والخوف والأساطير، ومثل (قطــار الكنسة) أمل سكان البيوت العشرين وكأنه الزمن.. وعلقوا آمالهم على عــودة القطار الذي لم يعد ومن ثم ثبت المكان بينما اتسع الزمن لجو أسطوري مفعــم بــالخوف والأوهــام والجهــل والآمال عندما غاب القطار فثبت الزمن الأسطوري ولم يسمح بالتغيير، الأمر الذي أعطى فرصة التوسع العرضي بين سكان البيوت العشرين ليتسع للخرافة والأسطورة وإن كنا نأخذ على الروائي أن موقــع البيوت العشرين لم يكن مناسباً لتحميله بالجهل والخرافات وهو الملتقى لممــر القطارات وحركتها.. إلا إذا كانت الرواية أشبه بحلم لــ (علي). وعلى الرغم من بعض الدلائل المشيرة لتحديد الزمن (كالحرب العالمية والجنود..) إلا أن الزمن الفني هنا امتد على قصره ليتسع لعالم من الخرافة والحلم والأساطير استوعبت هذه الأحداث المركبة واستثمر الروائي الزمن (قطار الكنسة) وعودته كوسيلة تشويق مهمة.

وفــي روايــة (الكهف السحري) نجد صورة مماثلة للقهر السلطوي الذي

وجدنـــاه في (الزيني بركات) إلا أن (الكهف السحري) رواية تستمد مدادها من الواقـــع الاجـــتماعي والسياسي المعاصر والمتفاعلات النصية جاءت في شكل مواجهة بين الزمان والمكان، فإبراهيم من أسرة متوسطة تشبع بالمثل والأخلاق والـــتقاليد من أبيه، فمثل (إبراهيم) الثوابت الخلقية التي ولدها الانتماء المكاني، وجـــاء الزمان في حركية الممارسات السياسية القمعية وتطبيق السلطة لسياسة الاعـــتقال، ومـــن هـــنا بـــدأت المواجهة غير المتكافئة بين ثبات قيمي ضعيف ومـــتغير سياســـي قوي، والأصوات التي ناصرت إبراهيم (الأب/ الأم/ عبير/ الأخـــت/ كريمة...) كانت بمثابة إعادة توزيع لنبرات الرفض وعلى الرغم من كثرة الأصوات المؤيدة لإبراهيم والمتعاطفة معه إلا أنها كانت نوعاً من تناصر الضعفاء.

ونلاحـــظ أن اســـتخدام الـــزمان والمكان في رواية الأصوات جاء بشكل مباشـــر وقصـــدي، لأنـــه مقدمة لتحقيق الترهين السردي بين الأصوات، ومنه تولـــدت الصراعات والحوارات، فوجهات النظر. ولم نجد تشكيلات فنية كثيرة فـــي اســـتخدام الـــزمان والمكان، ووجدنا ظاهرة واحدة مسيطرة وهي استخدام الـــزمان والمكـــان كســـالب وموجـــب يثيران الصراع أو هما طرفا الصراع الـــروائي، وغالباً ما نجد المكان يمثل الثبات (السالب) للقيم والمبادئ، والزمان (الموجـــب المـــتغير) الذي يحدث مع المكان صراعاً مباشراً أو غير مباشر من خلال الأصوات.

ولأن المكـــان جـــاء ممثلاً لثبات القيم والمثل والعادات لذلك وجدنا المكان محـــدداً ومحدوداً في أكثر الروايات ففي (ميرامار) كان (البنسيون)، وفي رواية (المســـافات) كـــانت (البيوت العشرين)، وفي رواية (تحريك القلب) نجد (البيت الآيل للسقوط) وفي روايات (السنيورة/ أصوات/ يحدث في مصر الآن/ الحرب فـــي بـــر مصر) كانت القرية. إذن فالمكان محدود لأنه متصف بالثبات ولأنه معـــبر عـــن الخصائص المادية والقيمية للحياة والزمان ممتد لأنه يتسع للتغيير ومن ثم للتأثير بمستجدات الأمور في الأصوات الروائية وهو تأثير توقف على حجم وعي الأصوات بالمتغيرات ومدى تفاعلها معها.

وبالمـــتغيرات (الامتداد الزماني) والثوابت (المكان) جاء إشهار الأصوات لوجهـــات الـــنظر المختلفة اختلافاً يكشف عن عمق الانتماء المكاني أحياناً، أو ليكشـــف عن فارق القدرة في التعامل مع متغيرات الزمان في أحايين أخر.... وموقـــف الأصـــوات الـــروائية الثابت والمتحول (المكان والزمان) هو المحدد

لوجهات النظر ومن هنا يستمد الزمان والمكان أهميتهما في رواية الأصوات.

***

ويبقى السؤال المهم والذي لا تقل أهميته عن موقع الراوي وأثره في البناء الفني للرواية، وهو ما القضايا الروائية التي طرحتها الأصوات في روايات الأصوات العربية في مصر؟ وما مدى نجاحها في التعبير عن هذه القضايا وعن وجهة النظر؟ وهل اختلفت المعالجة في رواية الأصوات عنها في الروايات التقليدية؟

وهذه الاستفهامات ستبرز لنا الجزء الثاني من وجهة النظر حيث حجم التعبير عن البعد الفكري وكيفية المعالجة. وإذا استعرضنا القضايا التي تناولتها روايات الأصوات المدروسة هنا فسنجدها دارت في فلك موضوعين أساسيين: أما الموضوع الأول فهو تناول القضايا السياسية، وأما الموضوع الآخر فتناول القضايا الحضارية. وكان من الطبيعي أن يكون العمق المجتمعي أرضية مشتركة للموضوعين.

ومعنى ذلك أن روايات الأصوات لم تتبن موضوعات جديدة، وهذا حق، إلا أن طريقة التناول قد اختلفت تبعاً لاختلاف التكنيك الفني للأصوات عنه في الرواية التقليدية، ولكي نوضح مظاهر الاختلاف الفني للتناول الموضوعي عبر تكنيك الأصوات فإننا سنتوقف مع الموضوعين وقفة تفصيلية، لنرى كيفية معالجة الأصوات للموضوعين ولنحدد من قرب فروق التناول وصلة ذلك بالبناء الفني للأصوات بصفة عامة، ثم خصوصية كل تجربة روائية بصفة خاصة.

أما موضوع القضايا السياسية فهو الموضوع المفضل لأكثر الروائيين العرب منذ الستينيات بخاصة حتى الآن، وربما صاحب ذلك الاستقلال الذي حازت عليه أكثر الدول العربية لاسيما في مصر والشام بخاصة، وأصبح موضوع الحاكم والمحكوم بديلاً عن موضوع الحرية والاستقلال. وكانت المنطقة العربية قد وقعت في أسر حكم الفرد الذي انتزع صلاحيات جاءت على حساب حقوق الشعب الأمر الذي أثار الجدل والنقاش وأصبح تناول هذه الموضوعات وكأنه للروائيين بمثابة الجهاد الوطني. وبما أننا في مصر، فإن فترة الستينيات اختلفت بدورها عن السبعينيات وبداية الثمانينيات في الطرح السياسي والقضايا السياسية.

والغريب في الأمر أن هذه الفترة شهدت مواجهتين مع إسرائيل، وشهدت

بدايـــة مسيرة السلام.. إلا أن القضية الفلسطينية والمواجهة مع إسرائيل لم تكن واحـــدة مـــن الموضــــوعات الـــتي تناولتها رواية الأصوات المصرية. وكان الموضوع المفضل هو حجم التحكم السلطوي في إرادة الشعوب ونجد ذلك بداية مـــن روايـــة (ميـــرامار/ الحرب في بر مصر/ يحدث في مصر الآن/ الزيني بركات/ الكهف السحري..).

فـــي الســـتينيات نجـــد روايتين للأصوات الأولى (الرجل الذي فقد ظله) والـــثانية(ميرامار) والروايتان تعاملتا مع الطرح السياسي بحذر بالغ يكشف عن خوف قائم من سلطة الفرد القوية. وكانت رواية (ميرامار) هي الأقرب للقضية السياســـية لأنهـــا طـــرحت سؤالاً محورياً عن مدى نجاح وتقبل الشعب لثورة يوليو؟

لقـــد تمكـــن (نجيـــب محفوظ) ببراعته الفنية من استثمار مساحة الحرية المحـــدودة في الستينيات ليقيم رواية أصوات ناجحة، وهذه معادلة صعبة، لأن الأصـــوات تعـــلن عن اختفاء البطل... وتعلن عن وجهات نظر متباينة، وهذه أولى نقاط التميز لرواية الأصوات، إذ أنها لا تحفل ببطل ومن ثم لا تعلن رؤية أحادية، وإنما تسعى لاكتشاف وجهات النظر، وهذه –بداية– معالجة مختلفة عن الـــروايات التقـــليدية، إذن كان لابد لنجيب محفوظ أن يعلن عن الآراء المؤدية للـــثورة والأخـــرى المناهضـــة للثورة، والدكتاتورية الصارمة لم تمنع (نجيب محفـــوظ مـــن إقامة رواية أصوات، وهي الرواية التي تتحرك في مساحة من الحـــرية، ومعنى ذلك أن الدكتاتورية الصارمة لم تخترق الدقة الصارمة لتكنيك الأصـــوات "مثـــلما لا تخرق الدقة الصارمة للمعادلة الرياضية احتواؤها على مقادير صماء لا نهاية لها[96].

إذا كـــان (نجيب محفوظ) قد حدد (البنسيون) مكاناً، والثورة مجالاً للحوار فإنـــنا ما أن نتقدم في قراءة الرواية حتى نكتشف أن (زهرة) تحتل مكاناً بؤريا برمـــزها لمصـــر، ومن ثم لم تعد الأصوات تعلن إعلاناً نظرياً بحواراتها عن موقفها من الثورة، ولكن تترجم ذلك بشكل عملي وذلك من خلال تحديد موقفها من (زهرة).

وجـــاءت الأصوات في مضمارين متوقعين، المجموعة الأولى تؤيد الثورة وتســـتريح لها وقد مثل ذلك بأصوات (عامر وجدي/ سرحان البحيري) وبهذين

(96) ميرامار/203.

الصوتين ألقى المؤلف على الثورة ظلالاً من وعي الشخصيات المتزنة -لاسيما عامــر وجدي- والشابة، فجرى التأكيد على أهمية الثورة ولم يجر التعبير عن صــلاحياتها... ومــا أن نــتقدم حــتى نكتشف بعض الوصوليين الذين حاولوا اســتثمار نجاح الثورة فلفظتهم مصر (زهرة) وكانت نهاية (سرحان البحيري) الانتحار عندما اكتشف أمره وعرف أنه يتاجر بالشعارات.

أمــا (عامــر وجــدي) فكــان صوتاً متزناً يمتلك خبرة سياسية من عمله الصــحفي مكنته من عدم الانفعال والاتزان، وقد عبر عن تأييد ضمني للثورة، لأنــه لــم يــتفق في حواراته مع (طلبة مرزوق) الإقطاعي، وقد عبر عن حبه الشــديد لمصر عندما تبنى بحبه ورعايته لزهرة، وكان دائم الدعاء لها (يحفظك الله يــا زهرة) وقد وقف معها في أزمتها العاطفية مع (سرحان البحيري) وقال لهــا "إن مــن يعــرف مــن لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود"[97].

أما المضمار المناوئ للثورة فمثله (طلبة مرزوق وحسني علام) من ناحية ثــم (منصــور باهي) من ناحية أخرى. أما عن صوتي (طلبة مرزوق وحسني علام) فهما نموذجان للإقطاع أحدهما الإقطاعي الكبير العجوز (طلبة مرزوق) الــذي فقد أطيانه بسبب الثورة، وكرهها كراهية شديدة بل وتمنى الاحتلال بدلا مــنها... وقــد عــبر عمــلياً عن هذا المعنى لما راود (زهرة) وأرادها بماله فرفضــته... وثــارت عليه كما ثارت عليه الثورة... فتهيأ للسفر خارج مصر. وجاء (حسني علام) النموذج الثاني للإقطاعي ولكنه الإقطاعي الجاهل الشاب.. كــثر مالــه وكــثر استهتاره وضيقه بالمثقفين... وكان ينفق المال على لذاته، ولزمــته التعبيرية (فركيكو) وانطلاقه السريع بالسيارة عبر بهما عن استهتاره ومجونــه، وقد عبر عن موقفه عملياً داخل البنسيون... لما عاد مخموراً وأراد أن يعتدي على (زهرة) فثارت عليه وردته بقوة.

أمــا (منصور باهي) فهو معارض للثورة بفكر ثوري آخر يراه الأصلح.. ومعارضته ليست حزناً على مال كالإقطاعيين أو محض معارضة، وإنما بدافع حب للوطن، وقد ترجم ذلك عملياً بأمور كثيرة أهمها أنه أحب (زهرة) وعرض عــليها الــزواج. لكن زهرة رفضت طلبه، ورفضت إشفاقه عليها وهدأت من روعه.

---

[97] ميرامار/ 283.

ورواية (ميرامار) هي الوحيدة بين روايات الأصوات التي عبرت عن موقف طبقات الشعب المختلفة من ثورة يوليو وبعد أن خاضت ثورة يوليو تجربة تجاوزت الخمسة عشر عاماً. وتميز العرض هنا بإبراز مساحة من الحرية لتعبّر الأصوات عن رؤاها المختلفة إزاء الثورة، وهذه ميزة لرواية الأصوات حيث برزت لنا وجهات نظر متباينة للأصوات، وكل وجهة نظر لها رصيد من المبررات. والميزة الثانية أن الرواية لم تحفل بنهاية تقليدية لأنها لم تتبن وجهة نظر واحدة فتعلن عن انتصارها أو انهزامها وإنما عرضت لوجهات نظر لم تسمح بإعلان نهاية كما لم تسمح بوجود بطولة مطلقة. والميزة الثالثة أن العرض لم يأت منولوجياً من صوت واحد وإنما جاء العرض حوارياً سمح للنقاش البناء الذي يؤصل لوجهات النظر ويمسرح الأحداث، فحوار (طلبة مرزوق مع عامر وجدي) يعرفنا أن طلبة مرزوق تتمدد كراهيته إلى ثورة 1919 وسعد زغلول الذي مكن للأحزاب وكراهيته لم تقتصر على ثورة يوليو، ولذلك فهو يتمنى وجود يمين أمريكي كبديل عن ثورة يوليو[98]. الأصوات هنا جاءت بمسرحة للأحداث عبر حوارات ولم تأت بشكل إخباري مباشر، وهذه ميزة لرواية الأصوات.

وهذه الميزات لرواية الأصوات في عرضها للقضية تستمد وجودها وقوامها من الخصوصية البنائية لرواية الأصوات التي تذيب البطولة وتعتمد على اللاتجانس ولا تعتمد على الرؤية الأحادية.

أما القضايا السياسية الأخرى فقد تركزت حول القمع السلطوي وقوته الظالمة، وقد تشكل التعبير في مضمارين، المضمار الأول يمثل السلطة الحاكمة بشكل مباشر وقد جاء ذلك في روايتي (الزيني بركات/ الكهف السحري)، والمضمار الآخر يمثل القهر السلطوي على مستوى أقل لبعض الوظائف (الضابط/ العمدة..) وقد تمثل ذلك في روايتي القعيد (الحرب في بر مصر/ ويحدث في مصر الآن).

وقد جاءت الروايات في شكل صراع واحد -تقريباً- حيث نجد مجموعة أصوات قليلة تمثل السلطة الغاشمة، ومجموعة أصوات أخر تمثل فئات الشعب وقد استنفدت كل وسائل الدفاع الضعيف عن نفسها، وأمام هذا الصراع غير المتكافئ نجني نتيجة واحدة في هذه الروايات.

---

(98) ميرامار/ 281.

ولـــو أن روايات الأصوات اكتفت بهذا الطرح فقط فإنها لن تزيد شيئاً عن الـــروايات التقـــليدية الـــتي سبقتها إلى هذا الموضوع لكنني أتصور أن طريقة التناول وطريقة المعالجة لهذا الموضوع في رواية الأصوات تختلف عما قدمته الرواية التقليدية.

عـــلى مســـتوى المضـــمار الأول نجـــد روايتي (الزيني بركات/ الكهف السـحري) أمـــا الـــرواية الأولى (الزيـــني بـــركات) فتعتمد على بعد المعادل الموضوعي للحدث التاريخي فترمز به للحاضر، وأما الرواية الأخرى (الكهف السحري) فتأتي بتعبير مباشر عن معايشة واقعية.

فـــي رواية (الزيني بركات) نلتقي بصراع سلطوي ثم بصراع بين السلطة والشـــعب. أمـــا عـــن السلطة الأولى فهي السلطة السياسية الحاكمة وقد مثلها بفاعـــلية أصوات (علي بن أبي الجود/ زكريا بن راضي/ الزيني بركات)، وأما الســـلطة الدينية فمثلها صوت (الشيخ أبو السعود). أما عن الشعب فمثله (سعيد الجهيني).

ولمـــا اعتمدت القضية في عرضها على الأصوات فمثل هذا في حد ذاته معالجـــة مختلفة لأنه سمح بتعميق القول وبإبراز وجهات النظر على المستويين الشعبي والسلطوي.

وعـــلى المســـتوى السلطوي نلتقي بثلاثة أصوات تمثل اتجاهات سلطوية مختلفة. فالشيخ (مسعود) صوت يمثل السلطة الدينية القوية، وقوتها مستمدة من تغلغل البعد الإيماني في نفوس الشعب كله، ولذلك يخشاه الجميع، وامتلك القدرة عـــلى إبعـــاد المـــرهب (علي بن أبي الجود)، ثم بارك تعيين (الزيني بركات) وأقـــره، ولما اكتشف ألاعيبه وكذبه عزله ومهد لمحاكمته.. . إلا أن العثمانيين انتصروا ودخلوا البلاد فتغيرت موازين القوى، وإذا بالشيخ (مسعود) يهرب إلى الصـــعيد، وهـــو حدث لم ننسجم معه لأن العثمانيين تزيوا بالزي الإسلامي فلم يكـــن هناك مبرر لهروب (الشيخ مسعود) كالمماليك إلى الصعيد. فضلاً عن أن ربط الدين والسلطة الدينية بالعوارض الاجتماعية والسياسية أمر غير مقنع...

ويـــأتي صوت (علي بن أبي الجود) ليمثل نوعاً آخر من السلطة السياسية الغاشـــمة لأنـــه بالغ في القهر والظلم، فجمع الأموال وأعلن عن ثرائه الفاحش وأكـــثر من القتل والتعذيب، ولما أعلن بفعله عن تجبره وثرائه كانت نهايته... وتمـــت محاكمته بالقتل رقصاً في شوارع القاهرة.. وهو ممثل للسلطة الغاشمة التي ينقصها الدهاء والاحتياط.

ثـم نجـد صـوت (الزيـني بركات) جاء ليمثل السلطة السياسية الفاسدة المخادعـة الـتي تظهـر خلاف ما تبطن. وأفعاله كثيرة في هذا المجال.. فهو متسلق إلى السلطة.. متبدل تبعاً لمقادير الأمور فكان محتسباً مع المماليك ثم هو محتسـب مع العثمانيين! على الرغم من العداء بين الفريقين. وقد أظهر براعة فـي خـداع الحاكم والمحكوم معاً، فهو يظهر العدل والتقوى ثم هو يبقي على (زكـريا بن راضي) كَيَدٍ يبطش بها، وهو يدعي النزاهة والشرف، ثم هو يجمع المـال فـي الصعيد لنفسه سراً... وكثرة مناورته جعلته بؤرة أساسية حتى أن أكثر الأصوات كانت تحركاتها مجرد ردود أفعال لما يقوم به (الزيني بركات)، فزكـريا بـن راضي -مثلاً- تحول إلى متابع ثم منفذ لأوامر (الزيني بركات) على الرغم من قوة (زكريا بن راضي).

أمـا صـوت الشعب فمثله (سعيد الجهيني) وهو صوت لطالب أزهري، تحمـس للزيني بركات وأحب وتعلق بالشيخ (أبو السعود) إلا أنه اكتشف خداع (الزيـني بـركات) في وقت باكر عندما عرف أن (الزيني بركات) أبقى على (زكـريا بن راضي) كرئيس للبصاصين، لكن ضعف الشعب(الجهيني) لم يمكنه من التغيير بل جعله عرضة للتعذيب والقهر، فقبض عليه واعتقل وعذب، وأبعد عـن محبوبته (سماح) فعبر عن استسلامه الضعيف أمام التجبر السلطوي قال الجهيـني "آه، أعطبوني، وهدموا حصوني..."[99]. وهو يعبر عن استسلامه فلم يقو حتى على الوصول إلى شيخه لأن البصاصين يتابعونه في كل مكان.. فهو يعيـش القـلق المتصاعد بفعل الإرهاب السلطوي الذي سلب الشعب (الجهيني) سبيلْ المقومات الأساسية لإنسانية الإنسان وحريته.

إن اسـتعراض القـوى عن طريق الأصوات قد أوجد بدوره تعدد الرؤى الذي ينعدم -تقريباً- في غير رواية الأصوات على هذا النحو القوي الذي أسهم فـي استجلاء رؤية موضوعية لحدث تاريخي يوثق به حقيقة أن الهزيمة حتمية تاريخيـة، لأن الحاضـر نتاج الماضي فنكسة 1967 هي نتيجة متوقعة.. وهي امـتداد لهـزيمة 922هـ، إذ أن تجسيد القمع والتخلف الحضاري الذي لم ينته كان لابد له أن يؤدي إلى نتيجة واحدة.

فـي رواية الأصوات هنا قل الوصف وكثر الإخبار وكثر الجدل والحوار وتعـددت الـرؤى ووجهـات النظر، ومع التعددية الصوتية وجدت التبادلات السـردية بيـن القـوى المتصارعة، فتميز العرض والطرح للقضايا في رواية

---

(99) *الزيني بركات/ 277.*

الأصوات بكل هذه المؤهلات الفنية الحيوية التي أذابت البطولة الفردية ووجهة النظر الأحادية لتحتل الأصوات بوجهات النظر مكانها فترسم الواقع المعاد بطرح يشرح مقدمات نكسة 1967م بشكل فني جيد زاوج بين المرجعية التاريخية والفنية في تكنيك الأصوات.

أما رواية (الكهف السحري) فهي تعرض بطريقة أخرى للموضوع نفسه القمع السلطوي والاستسلام الشعبي للسلطة الغاشمة، ويأتي صوت (إبراهيم) ليعبر عن هذا المعنى بشكل أساسي، وأصبحت الأصوات الأخرى مناصرة لإبراهيم أو متعاطفة معه، لكن هذه الأصوات (الأم/ الأب/ عبير/ الأخت/ الجيران/..) قد مثلت مع (إبراهيم) صوت الشعب الضعيف فلم يغيروا من الأمر شيئاً وظهورهم لم يزد عن توزيع نبرات الحزن والأسى على فئات الشعب.

لقد اعتقل (إبراهيم) بدون ذنب أو بغير سبب يعرفه، وجاءت الأصوات حوله مجرد انفعال لأنماط الوعي والقيم المتخيلة في البنية الاجتماعية لاسيما (الأب/ الأم)..

وكان (إبراهيم) في المعتقل ثابتاً على مبادئه العصامية التي استقاها من أبيه في جو أسري لأسرة متوسطة الحال، وعلى الرغم من وجود إبراهيم مع الشيوعيين والإخوان المسلمين إلا أنه ظل محايداً، وكان ذلك بمثابة صراع آخر هو صراع الاختيار بين الإمكانات الإدراكية والمعرفية المتوفرة في المعتقل (شيوعية/ إخوان) أنه يذكرنا بأبطال (ديستوفسكي) الذين بحثوا عن أصواتهم وسط الأصوات الأخرى، وعلى الرغم من هذا الثبات إلا أن صوت إبراهيم مقهور بالفعل السلطوي.

إن معاناة (إبراهيم) مع السلطة أقل من معاناة (الجهيني) في (الزيني بركات) لأن معاناة (إبراهيم) في المعتقل تمثل واحدة من اختبارين تعرض لهما في الرواية، وكان الاختبار الثاني هو اختبار (الحب لكريمة) الذي أظهر ضعفاً آخر لإبراهيم. ولذلك فطرح الصراع مع السلطة هنا كان طرحاً غير مكتمل، لأن صوت (إبراهيم) المركزي قد توزع بين المعتقل والحب بعد المعتقل، ثم إن سيطرة الراوي قللت من فاعلية الأصوات وحريتها، والأصوات نفسها لم تحظ باللاتجانس والقوة المطلوبة، ثم إن السلطة لم تمثل بصوت أو بأصوات، ولذلك اقترب الطرح هنا من الروايات التقليدية على الرغم من وجود أصوات، و(طه وادي) يذكرنا هنا بطرح (عبد الرحمن منيف) للقضية نفسها في روايته

(شرق المتوسط)..

وعــلى الرغم من تفوق (الزيني بركات) في طرح هذه الممارسة السياسية العــنيفة إلا أن رواية (الكهف السحري) ورواية (شرق المتوسط) كان طرحهما للقضــية أفضــل من طرح (محمد ذيب) في روايته (هابيل)، لأن (محمد ذيب) عــرض القضــية نفســها من خلال (تيار الوعي) فجعلنا داخل شخصية البطل المأزوم ليرصد حجم الظلم والاغتراب في رؤية أحادية، أما روايات الأصوات فــتميزت بالطــرح الخارجي والترهين السردي وتعدد الأصوات الذي نقلنا إلى مواجهــة داخــل الحــدث نفسه بدلاً من تذكره عند (محمد ذيب). و(طه وادي) تحرك بين الوعي واللاوعي وبين الواقع والحلم برؤى وممارسات خارجية في تــرهين سردي حقق مواجهات وحوارات فعالة بين الأصوات فتعددت الرؤى، ولــم تقتصــر عــلى شــكل أمنية كما فعل بطل (محمد ذيب) الذي نذر نفسه لــ(ليلى) -رمز الوطن- حتى تشفى ويعود إلى موطنه.

أمــا المستوى الآخر من القهر السلطوي فيستمد قوامه من التقسيم الطبقي واســتغلال الوظــائف والمواقــع اســتغلالاً ســيئاً، ونجــد ذلــك في روايتي (القعيد)(الحرب في بر مصر) و(يحدث في مصر الآن).

في رواية (الحرب في بر مصر) يبحث (العمدة عن بديل لابنه ليؤدي عنه الخدمــة العســكرية، ويســتعين بــ (المتعهد) ليخطط له. ثم يقع الاختيار على (مصري) ابن الخفير الفقير، ولما قامت حرب اكتوبر استشهد (مصري) فظهر الــتزييف وأصــبح مصــري وعياً جمعياً تحلقت حوله وجهات نظر الأصوات المختــلفة لــتظهر الفساد في بر مصر وأننا في حاجة إلى حرب تحرر الشعب الفقير من قهر السلطة وانحيازها للأغنياء، فلما استشهد (مصري) تعذبت جثته، ودفــن بمعــزل عــن أهله، ولم يستطع الأب والمحقق إعادة جثة (مصري) أو إثبات هويته، حتى أن الأب الفقير حرم من مكافأة الاستشهاد، ونسب الاستشهاد لابــن العمــدة الذي فاز بالمكافأة المالية أيضاً، ولما حاول المحقق إثبات الحق وُجــه إليه إنذار فأغلق التحقيق ليبقى الحال كما هو الغنى في سلطانه وغناه... والفقيــر بفقره وضعفه وتعاسته، ولم يبق من أمل إلا سؤال المحقق الذي يدور في بر مصر ليعلن أن الحدوته لم تنته.

ومن الملاحظ أن الرواية تتسع لتفسيرات عديدة... لكنها جميعاً ستعبر عن القهر السلطوي والضعف الشعبي، وقد حفلت الرواية بأصوات سميت بوظائفها (الضــابط/ العمدة/ المتعهد/ الصديق...) إلا (مصري) الذي ثبت اسمه. وإعلان

المســمى الوظيفي واستثماره سلطوياً يساعد على إحياء هذا الحدث الروائي في كل مجتمع يعاني القهر السلطوي والتزييف.

وبيــنما اتسعت دائرة (الأنوات) الأصوات لتعبر عن هو (مصري) عندما تحلقت حوله فإذا بالبعد الذاتي للصوت المفرد (أنا) يتسع- بالتبعية- ليحد العالم الخارجي بحدود العالم الداخلي.

وطــرح القضية في شكل أصوات (العمدة/ المتعهد/ الضابط) كان فرصة لكشف قاع المجتمع من ناحية، ولاستعراض الطبقات الاجتماعية ووجهة نظرها مــن ناحية أخرى فالكل يدعي الشرف والوطنية وحب الوطن بطريقته الخاصة حــتى العمــدة والمتعهد الذي نفذ التزييف. فالعمدة صوت إقطاعي يرى أن ما قــامت بــه الــثورة من انتزاع للملكية كان ظلماً، ولما مات عبد الناصر قال: "الحمــد لله. زال الكــابوس.. وأتى الأمان... هناك ست عشرة سنة سقطت من العمر كان يمكن أن نفعل فيها الكثير لمصرنا العزيزة الغالية"[100].

ثــم هــو يعــبر عــن حــبه لمصر فيهرب أبناءه جميعاً من أداء الخدمة العســكرية، ولما انكشف أمر تزييفه استعان بالكبار فأوقفوا التحقيق بمنطق أشد غرابة بدعوى أن هذا الأمر يزلزل الجبهة الداخلية ونحن في حالة حرب.

أمــا صــوت (المــتعهد) الذي خطط للتزييف فيأتي ليبرر موقفه ويظهر عبقريــته الفــذة، ويرى أن التزييف الذي يمارسه عمل وطني يقول: "أقسم لكم أنــني أشعر أن ما أقوم به عمل وطني مثل مؤسسات العلاقات العامة في أوربا وأمــريكا"[101]. ووصــلت قناعته بوطنيته حد أن عدَّ نفسه مثل أدهم الشرقاوي "أتصــور أنــني مــثل أدهم الشرقاوي.. الفارق بيننا وبينهم أنهم كانوا فرسان السيف والبندقية، وأنا فارس الذهن اليقظ.. القادر على حل أعقد المشاكل[102].

وفــي المقــابل نجد أصوات (المحقق والضابط وصديق مصري والوالد) يحــاولون الانتصار للشهيد ولأبيه، ولكنهم يفشلون جميعاً، وكاد (المحقق) يحقق نصراً في بر مصر لما بدأ تحقيقاً جاداً ونزيهاً، ولاسيما أن الفقراء والمظلومين اســتعدوا للاعــتراف بالحقيقة وأمر التزييف ضد الإقطاعي، لكن عهد الانفتاح تعاطف مع مراكز القوى فأمر بوقف التحقيق وتهديد المحقق نفسه[103].

---

(100) الحرب في بر مصر/ 198.
(101) الحرب في بر مصر/ 35.
(102) الحرب في بر مصر/ 36.
(103) لم يملك المحقق إلا الاحتفاظ بأوراق التحقيق ليلف بها في بر مصر باحثاً عن إجابة..

لقــد تميز عرض القضية هنا بأنها اعتمدت على أصوات (ذوات) لا على (موضوعات) ومن هنا أصبحنا أمام معالجة غير تقليدية لقضية تناولتها روايات تقــليدية مــن قــبل، وهــذه المعالجة الجديدة في رواية الأصوات انتزعت من المشــابهة الواقعيــة أصولها وجذورها الفكرية. ولأن الأصوات تمثل رد فعل للتحرك الجمعي بتباين مستوياته وأنماطه السلوكية والمعرفية، فهذا يمنح رواية الأصــوات عمقــاً بنائياً موازياً لأداء فني متميز تذوب فيه البطولة الفردية أمام الأصــوات المتســاوية الحقــوق (العمدة/ المتعهد/ الصديق/ الضابط..)، وهي أصــوات جاءت محملة بوجهات نظر ترفض الاندماج، وتعلن الاستقلال الذي يحفــظ لهــا وجهة نظرها، سواء أكانت مقنعة أو غير مقنعة، وإذا كانت وجهة الــنظر هي المحصلة النهائية لوعي (الصوت) بالعالم ووعيه بذاته، فإن الوعي الذاتي ليس مجرد منظور اجتماعي ولكنه فكرة فنية مهيمنة على بناء الصوت، ومــن ثــم فالوعي الذاتي للصوت يمتص الملامح الخارجية ويعايشها أكثر من الانغلاق الذاتي المولد لبعد منولوجي، وهذه ميزة مهمة للأصوات.

ومن الطبيعي في رواية الأصوات أن يتجاوز التركيب السردي للأصوات الطــبيعية المــنولوجية ويعمــد إلى الإخبار المساعد على البناء الرأسي والذي يحتفظ لكل صوت بوجهة نظره.. وفي هذه الرواية تمتعت الأصوات باستقلالية تامة نتيجة لقدرة الروائي الغيرية التي ساعدت على تحقيق وجهات النظر حول القضــية المركزية (استشهاد مصري)، وبشكل أعطى فرصة لإحياء الحدث في تــرهين ســردي، أقــام حوارات ومواجهات أزكت الصراع.. وإن كان القهر الســلطوي قد أضعف الصراع وأنهاه بشكل يجمع وجهات النظر جميعها لتعلن عن فكرة جمعية سعى الروائي إلى إثباتها وإشاعتها في (بر مصر).

وتــأتي رواية (يحدث في مصر الآن) ليعزف القعيد على الوتر نفسه الذي تناولــه فــي رواية (الحرب في بر مصر) فهو يتعقب السلطويين واستثمارهم الســيئ لمناصبهم. وكما جعل من (مصري) قضية تحلق حولها الوعي الجمعي الضعيف جعل هنا من (الدبيش عرايس) بؤرة تحلقت حولها الأصوات.. ودائماً يعزف على أن المظلوم سواء أكان (مصري أو الدبيش عرايس) مفقود الهوية، (فالدبيش عرايس) فلاح أجير قوي البنية، ثوري الاتجاه، لكنه فقير... وفقره هو الذي مكن السلطويين منه فقتل.. وعبثاً حاولت الزوجة والرفاق إثبات موته فلم يستطيعوا، لأن طرف الصراع الأقوى وهو المثلث الصوتي (الضابط/ الطبيب/ رئيــس مجلس القرية) استطاع أن يطمئن إلى عدم وجود أي سند رسمي يثبت

وجود شخصية اسمها (الدبيش عرايس).

وعلى الرغم من انضمام صوت المؤلف إلى الوعي الجمعي الضعيف (الدبيش/ زوجة الدبيش/ صديقه/ الروائي...) إلا أن هذا لم يدفع الظلم الذي وقع. لكن القارئ سيتعاطف معهم بالقدر الذي لن يتعاطف فيه مع الطرف الثاني للصراع، لأن محاولاتهم التلفيقية الممهورة بصيغ رسمية (محاضر/ تقارير/ تحقيقات..) جاءت امتداداً للصيغ السلطوية، ومن ثم فدفاعاتهم عن أنفسهم –كأصوات– غير مقنعة للوعي الداخلي، ولذلك كانت معزولة بفعل ما تحمله من ظلال سلطوية، فجفت من أصواتهم المشاعر الدلالية، وانسحبت من أصواتهم حرارة التعبير ودفء الكلمات. وعلى الرغم من أن القضية جاءت في شكل أصوات إلا أن التدخل الحاد من الروائي قد أذاب وجهات نظر الأصوات التي اختفت تحت وطأة الحضور القوي للروائي الذي وجه أصواته للنطق بوجهة نظره، ثم لم يكتف بهذا ففي نهاية الرواية غلب حماسه فنه فنطق بنزعة خطابية مباشرة قللت من القيمة الفنية لعرض القضية. والحقيقة أن إعادة إنتاج الواجهة الواقعية بفعل المحاكاة المباشرة ليست إلا محاولة متواطئة مع نشاطها الكاذب لأنها لم تف لميراثها الواقعي، ولم تف لخصوصية البناء الروائي الخاص برواية أصوات، لأن الروائي تجاوز الأصوات واستدرجته الخاصية التوثيقية لإعلان نهاية مثلت فعل الإعاقة لأهم خاصية من خواص رواية الأصوات التي تنتهي عادة بوجهات نظر غير محسومة ولأن التفكير الروائي الجديد يتخذ موقفاً ضد كذب التشخيص أي ضد الروائي نفسه الذي يحاول إصلاح وتبرير تدخله الحتمي عن طريق تحوله إلى معلق أو واعظ ذي وعي مفرط بالأحداث الروائية العليم بها –كما رأينا في هذه الرواية–.

أما الموضوع الثاني والأخير الذي عالجته الأصوات في(رواية الأصوات) المصرية، فكان موضوعاً حضارياً، وهو أمر طبيعي لشعب يبحث عن الهوية والتميز، وكانت نكسة 1967 قد عصفت بالآمال وأفقدتنا قدراً من الثقة... وعادت حرب أكتوبر لتعيد التوازن، ولما كان عصر الانفتاح في السبعينيات فاهتزت معه الثوابت القيمية هزة حضارية، وشاعت الروح الفردية بدلاً من التحرك الجمعي، وقد عبرت رواية (تحريك القلب) عن هذا الصراع الحضاري، بينما أعاد (سليمان فياض) طرح المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب بأسلوب جديد، وجاءت رواية (المسافات) ليعيد إبراهيم عبد المجيد طرح المسافة بين الجهل والتحضر من منظور حضاري مفعم بجو أسطوري.

أما (خيري شلبي) فقد عبر عن رؤية شاملة للمنظور الدنيوي الخادع للجاهلين.

وهـذه الموضـوعات لا أظن أنها تطرح لأول مرة، فقد سبق طرحها في روايـات تقليدية وغير تقليدية، ولو أن رواية الأصوات قد اكتفت بإعادة الطرح فإنهـا لم تقدم شيئاً بل وإعادة الطرح تصبح معيباً إن لم تحمل برؤية أو برؤى جديدة فنياً فكرياً، فهل حققت رواية الأصوات هذه الملامح الجديدة للرؤية الفنية والموضـوعية الممثـلة فوجهـة النظر؟ هذا ما نحاول الإجابة عنه من خلال أصوات هذه الروايات.

فـي روايـة (أصـوات) لسليمان فياض يعيد طرح موضوع لقاء الشرق بالغـرب وهـو موضـوع كـثر تناولـه كثرة ملحوظة، لأن رصد المواجهة الحضـارية كـان الموضـوع المفضل للبحث الروائي والحضاري منذ القرن الماضـي وبداية بـ(الطهطاوي) في مصر، و(فرنسيس مراش) في سوريا، ثم الروايات المشهورة وهي (أديب لطه حسين/ عصفور من الشرق للحكيم/ موسم الهجـرة إلى الشـمال للطيب صالح/ قنديل أم هاشم ليحيى حقي/ الحي اللاتيني لسـهيل إدريـس/......)[104] فمـا الجديد الذي قدمه (سليمان فياض) بعد هذه المحاولات الروائية العديدة؟

أتصور أن رواية (أصوات) قد تميزت في الطرح من ناحيتين، أما الأولى فتتمـثل فـي أنـه أخذ الرحلة العكسية فلم ينقل الشرقي إلى الغرب وإنما نقل الغربية (سيمون) إلى الشرق، والناحية الأخرى أنه قدم روايته في شكل أصوات وهـو أمر قد مكنه من رصد رد الفعل للوعي الجمعي بمصر ومن ثم لم تنغلق التجربة على مغامرة ذاتية لصوت أحادي كروايات الرواد.

بـدأت الرواية بصوت المأمور الذي استجاب إلى برقية (حامد البحيري) فبحث له عن أهله، وتولى الإعداد لاستقباله هو وزوجته..

وانـتهت الـرواية بصوت (المأمور) وكأنها إشارة رسمية لرغبة التطور الحضـاري والاتصال بأوربا، ولذلك حزن المأمور لموت سيمون، وكان حزن الطبيب أكثر (المثقفين) وقد جسد المأمور ذلك في حواره مع الطبيب:

"المأمور: قل لي..ما سبب الموت الحقيقي؟

---

[104] هـناك مجموعة أخرى من روايات بلاد الشام تناولت هذا الموضوع مؤخراً مثل (الوطن في العينين) لحميـده نعـنع و(الربيع والخريف) لحنا مينه/ (حب في كوبنهاجن) لمحمد جلال 1980/ الثنائية اللـندنية والسـابقون واللاحقون لسميرة المانع/ (بدوي في أوربا) لجمعه حماد 1981م عمان/ (المرفوضون) لسعدي إبراهيم...

كان الطبيب شارداً فقال باضطراب، والدهشة مرتسمة على وجهه:
-نعم.. آه.. موتنا أم موتها"[105].

وكلام الطبيب هنا إعلان عن وجهة نظر كلية تكاد تجمع عليها أكثر الأصوات الروائية.

وكان غياب المشروع الحضاري هو الذي ولد وجهات النظر الداخلية، وأصبح حجم التعامل مع (سيمون) الغرب مرهوناً بتصورات ذاتية جاءت في مضمارين:

في المضمار الأول يمثل التوجه العلمي الذي يسعى لقيادة البلد نحو الأفضل ويمثل هذا المضمار أصوات المثقفين (حامد البحيري/ المأمور/ العمدة/ محمود بن المنسي...) وقد تزودوا بقدر علمي هيأهم لهذا التوجه.

أما المضمار الآخر فجاء ليجسد الجهل والأمية وتبعاتها وجسده بأصوات (زينب/ أحمد البحيري/ أم أحمد/ نفيسة القابلة/ عجائز القرية ونسائها).

وغياب المشروع الحضاري هو الذي غيب النوايا الحسنة لأصوات المضمار الأول وهيأ الصدفة التي أتاحت للجهل فرصة حسم الأمر لصالحه.. وذلك عندما صممت نساء القرية على إقناع (أم أحمد) بضرورة ختان (سيمون) وأفلحت نفيسة في ذلك، ونفذت الأمر في (سيمون) التي غرقت في دمائها وماتت... وندم الجميع.. لكن الندم لم يكن هو الحل.

وقد نجح الروائي في تثبيت (سيمون) في مركز الأحداث مما مكنه من التفريغ النوعي لشحناته الفكرية عبر التقسيم الكيفي والفني لواقع الأصوات ووجهات نظرها الداخلية. وقد جاءت الرواية عبر دفقات سردية تنقل الأحداث من الصفر الإبداعي الذي مثله صوت المأمور، لتنتهي بصوت المأمور، وقد اختفى الروائي اختفاء ساعد على حرية الأصوات واستقلاليتها، وأوجد الترهين السردي، فعرض ردود أفعال الأصوات تجاه (وصول سيمون) ثم (موت سيمون) وذلك من مركز الحضور مما ساعد على إحياء الأحداث الروائية. والترهين السردي أبعد الاستشراف والتنبؤ والاسترجاع ولم نجد إلا مذكرات (محمود بن المنسي)[106] التي كانت تكليفاً فنياً ولم تزد المذكرات عن التوثيق

---

[105] الأصوات/ 410.

[106] ذكر (محمود المنسي) أنه أقدم على تسجيل المذكرات ليحتفظ بتفاصيل الأحداث إعجاباً بطموح حامد وحيوية سيمون.

الــتاريخي وعرضـــها (محمـــود المنسي) وكأن صوت روائي وليست محض مذكرات، لأنها حملت السمت الشخصي والرؤية الذاتية للأحداث.

والأصــوات الــروائية قد عبرت عن موقفين من (سيمون)، أما الموقف الأول فترجم الرؤية الحضارية التي تنبه إليها المثقفون وأغفلها القرويون بسبب الجهــل والغيرة والحقد. وأما الموقف الآخر فهو متعلق بالأول ويعد فرعاً منه وهو الموقف الشبقي للأصوات من سيمون.

فالعمدة نظر إلى (سيمون) وكأنها "حورية من الجنة... ومرة جنية خرجت مـــن البحر، ومرة فتنة سلطها الشيطان"[107]. وأحمد البحيري عبّر عن إعجابه بسيمون بشكل يترجم جهله فهو خجول في البداية، ثم يتمنى لو أحبته (سيمون) ثـــم حاول الاقتراب منها ليلاً فوق سطح البيت عندما لمس قدمها في الظلام في حضـــور الأسرة فردته (سيمون) بعنف. أما (محمود بن المنسي) فأخفى إعجابه (بســـيمون) لأنـــه ادخر صداقتها على أمل أن تساعده على الدراسة في فرنسا، ولكنه لما أكثر من شرب البيرة قال لها إنه يحبها... فردته.. وعرفت أنه متأثر بالـــبيرة الـــتي لم يتعود عليها. أما نساء القرية فكانت نظرتهن الجنسية مفعمة بـــالحقد والغيرة من جمال سيمون وحريتها ثم ترجمن ذلك برغبتهن في تحجيم أنوثتها الفائرة بالختان فقتلنها.

واقتـــناع العمـــدة بجمـــال (سيمون) جعله ينظر لزوجته على أنها "بقرة.. مجـــرد بقـــرة" ورحـــت أستعيذ بالله من الفتنة بسيمون وببلاد الفرنسيس"[108]. وأحمد البحيري لما اقترب من زوجته تخيل أنها (سيمون) فهصرها هصراً.

والروايات التي سبقت (سليمان فياض) عنيت عناية أساسية بالرؤية الشبقة مـــن العـــربي لـــلمرأة الأوربيـــة (إليـــن مع أديب/ وفتاة المسرح مع الحكيم/ والمغامـــرات العديـــدة لبطل موسم الهجرة إلى الشمال/ وكذلك مغامرات بطل الحي اللاتيني النسائية...). فهل أجمعوا جميعاً أن أوربا هي المرأة؟ وهل يعني هـــذا أن (المـــرأة) هي معيار لحضارة الرجل كما قال (ماركس) "الموقف من المـــرأة معيار لإنسانية الإنسان"، وإذا كان الأمر كذلك فهل نختصر التعامل مع المـــرأة في هذه النظرة الشبقة التي سيطرت على رواياتنا العربية في موضوع لقاء الشرق بالغرب. أعتقد أن الرؤية الجنسية مع روايات الرواد كانت محاولة ســـاذجة للتجنيس الحضاري وتحقيق الوسطية بوسيلة ساذجة تتمثل في الزواج

---

(107) *أصوات/ 367.*
(108) *أصوات/ 368.*

(الحـــي اللاتيني/ عصفور من الشرق/ أديب...) أو أنه محض بحث عن التميز فـــلم يمتلك الشرقي إلا دفء الجنوب يتفوق به في أوربا كما نجد ذلك مع بطل (موسم الهجرة إلى الشمال).

أما روايات السبعينيات فقد استثمر الروائيون الجنس كوسيلة للتداعيات أو الإسقاطات القومية والأيديولوجية كرواية (الوطن في العينين)[109] وغيرها من روايات الشوام بخاصة.

أمـــا رواية (أصوات) فجاءت النظرة الجنسية تعميقاً لرؤية حضارية لأنها كـــانت مجـــرد نظرة ولم تتحول إلى فعل تنفيذي وممارسة -كما في الروايات الأخرى- ومن هنا بقي الجنس مجرد أمنية عند الأصوات الرجالية (محمود بن المنســـي /العمـــدة/ أحمد المأمور) على اختلاف ثقافاتهم وكأن الجنس هنا أمنية لحـــاق حضـــاري. أمـــا عـــند النساء فكانت النظرة قد تشبعت بحقد.. ولما لم يســـتطعن الـــلحاق بهـــا أردن جذبها إليهن ففكرن في (الختان) لإقعاد انطلاقها وتفوقها...

ولقـــاء الغرب بالشرق هنا جاء مختلفاً عن الروايات السابقة التي عرضت لقاء الشرق بالغرب إذ أن سيمون (فرنسا) هي التي جاءت إلينا ومن هنا اختلف المســـار التعـــبيري عن الروايات السابقة، وأصبح وجود (سيمون) هو محاولة لاكتشاف أنفسنا (وعي جمعي)، بينما كانت الروايات السابقة تعنى بوعي فردي عندما ترصد تجربة فردية لشرقي في أوربا (أديب /الحي اللاتيني/ عصفور من الشـــرق/ موســـم الهجـــرة إلى الشـــمال). ونلمس ملامح الاكتشاف في حديث الأصوات المختلفة. فمحمود بن المنسي يقول مثلاً: "وجود سيمون معي جعلني أحـــس بمعـــاني الأشـــياء أكـــثر مـــن ذي قبل بروائحها.. وألوانها.. وماهي عليه.[110]. أما (حامد البحيري) فقد ضاق بالاستقبال "ربما كان الخجل منهم في مواجهة سيمون هو سبب هذا الضيق.."[111].

كانت الروايات السابقة تعنى بوجهة نظر أحادية ترجمة لتجربة فردية، أما مجـــيء (سيمون) -مسار عكسي- فقد أتاح الفرصة للتعبير الجمعي بمستوياته الاجتماعية والطبقية المختلفة فكانت الأصوات ضرورة فنية وموضوعية، وبينما تهمشت الأصوات في الروايات السابقة إذ بنا هنا نجد كل صوت له بعد مستقل

(109) لحميدة نعنع.
(110) أصوات /382.
(111) أصوات/ 356.

ووجهـــة نظـــر أساســـية. وكـــان اختفاء الراوي قد أعطى الحرية والاستقلالية للأصـــوات للتعـــبير عن وجهة نظرها، ولذلك وجدنا أنفسنا أمام وجهات نظر داخلية قد جسدت، وضعية اجتماعية وحضارية. إذن فرؤية (أصوات) قد تميزت عـــن الـــروايات الســـابقة عـــليها في الطرح الموضوعي والتناول الفني بسبب اســـتخدام تكـــنيك الأصـــوات بـــنجاح (أصوات غير متجانسة /اختفاء الروائي والـــراوي/ حـــرية واســـتقلالية للأصـــوات/ وجهات نظر مختلفة /صراعات حضارية...).

في رواية (تحريك القلب) تنقل لنا أصوات هذه الرواية موضوعاً حضارياً آخـــر يتصـــل بحـــركية الزمن وتطوره لاسيما في عصر الانفتاح، وقد اختار الـــروائي فكـــرة السقوط للبيت القديم ليحركها دلالياً بالأصوات، ولتكتسب بعداً حضـــارياً في التعبير الروائي، ومثل هذه الفكرة سبق إليها الروائي لاسيما في بعـــض الـــروايات الأجنـــبية، إلا أن الفكـــرة جاءت معبرة بصدق عن واقعنا المصري في مواجهة حضارية مزمنة، وكان نجاح الروائي في تنفيذ الفكرة عن طـــريق الأصـــوات قـــد أكســـبها بعداً تأثيرياً، فنقل وجهات النظر وابتعد عن المباشـــرة والرؤية الأحادية التي غالباً ما تجهض قدرات مثل هذه الموضوعات المتصلة بالأبعاد الحضارية التي لايصلح التعبير عنها ببرمجتها أو اختزالها في رؤية واحدة مهما كانت قوتها.

والأصوات الروائية في هذه الرواية قد تحلقت حول فكرة مركزية (سقوط البيت) وإرهاصات السقوط قد بعثت برسائل تولى الراوي حملها إلى الأصوات ومـــلؤها الـــرعب والخوف والتحذير، وتقبلت الأصوات الرسائل المتتابعة التي اشتدت لهجتها وكلما كثرت إرهاصات السقوط كلما زاد التوتر والقلق، ومن هنا تولـــد الصـــراع الداخلي للأصوات، وهو صراع ارتبط بالعوامل الخارجية من ناحيـــتين: الأولى أن مصـــدر الرسالة مظاهر التهدم وإرهاصات السقوط (دافع خـــارجي)، والأخـــرى أن الـــتفكير في رد الفعل إزاء خوف السقوط قد ارتبط بـــتحديد مســـتقبل كل صوت بشكل عملي وببعد تأثيري قوي، ولذلك لم تخلص الأصـــوات لدواخـــلها وتنغـــلق على ذواتها، لأنها تعلقت بالفعل وبرد الفعل مع عوامـــل خارجيـــة، وهـــو أمر ربط الأحداث بخيوط الواقع ربطاً قوياً في فترة حساسة تشهد تحولات بفعل (السقوط) الحضاري بكل تبعاته ودلالاته.

والأصوات الروائية عبارة عن الأسرة التي تسكن هذا البيت المتوارث عن الآباء والأجداد (الأب / الأم / سالي/ سمراء/ وضاح / صيام / علي) لكن هذه

الأصوات السبعة يمكن اختصارها في ثلاث وجهات نظر متباينة.

أما وجهة النظر الأولى فتمثلها أصوات (سالي/ سمراء/ وضاح، صيام).

ووجهة النظر الثانية تمثلها أصوات (الأب / الأم).

ووجهة النظر الثالثة يمثلها صوت (علي).

في وجهة النظر الأولى نلاحظ أنها تعبر عن صوت الشباب (سالي/ سمراء/ وضاح/ صيام) وقد استأثرت بأكبر قدر من الرواية، وكأن القضية قضية شباب بالدرجة الأولى مهما تعددت وظائفهم (بائعة البوتيك/ السكرتيرة/ المعيد في الجامعة/ المجند في الجيش). وهم يجتمعون في ثلاث نقاط محددة، أما الأولى فهم جميعاً لايتعاطفون مع البيت الأسري الآيل للسقوط، وهذه رؤية شبابية مندفعة ببريق التغيير أو غير مقدرة لأهمية الأصالة والجذور. والنقطة الثانية مرتبطة بالأولى، إذ أن عدم التعاطف مع البيت قد ولد روح الأنانية، فبدأ التفكير الفردي.. كل صوت يفكر في كيفية نجاته بعد السقوط، ولم يجتمعوا على عمل جماعي ومن ثم كان سقوطهم قبل سقوط البيت، وهذا التفكير المنفرد لم ينقذ أي صوت منهم فتشرد الجميع بعد سقوط البيت، وكأنه إعلان عن الفشل إزاء التحول الحضاري، فضلاً عن التحول الأخلاقي عن العادات والتقاليد والقيم، (فسمراء) تعلن السقوط الأخلاقي وتوزع أحلامها على كل شاب غني يصادفها، واختلط معها الحلم بالواقع المرير. أما (سالي) فتعلقت بأمل الزواج من صاحب (البوتيك) ولم تظفر به. و(صيام) ينضم إلى الثوار يقول "يرفعون الأيدي ملوحين بقبضاتهم يرفعونني على الأكتاف فأرفع صوتي. تتردد الأصوات"[112] لكنها تبقى مجرد أصوات تعبر عن الرغبة في الفعل لكن شيئاً مايسلبهم القدرة على التنفيذ "هل انتهى بنا الأمر -نحن الذين نقف هنا- إلى التخلي عن الخطوة القادمة"[113]. والباحث عن الآثار لم يظفر بشيء ورجل التاريخ لما فقد الأمل وهو مجند قال "... أحرك الأمان للخلف، أطلق النار في كل اتجاه حتى يلتهب شعر الشمس ويلتوي"[114].

إذن فالنقطة الثالثة التي تجمعهم هي الفشل في تحقيق الآمال وكان السبب معروفاً لأن الحضارة تعتمد على بعدين: التمسك بالماضي والإفادة من الحاضر ومستجداته، أما التمسك بأحدهما على حساب الآخر فالفشل هو النتيجة الطبيعية،

(112) تحريك القلب/ 126.
(113) تحريك القلب/ 17.
(114) تحريك القلب/37.

ومـــن ثم فشل الشباب في وجهة نظرهم لأنهم لم يتعاطفوا مع الماضي واكتفوا بـــأحلام المســـتقبل وبتفكير فردي غير بناء. وكأن الروائي قصد دلالة الأسماء قصــداً، لأن (صــيام) المعيد ظل صائماً ولم يجد من الآثار مايبحث عنه رغم محـــاولات التـــنقيب. و(وضـــاح) دارس التاريخ لم يستوضح شيئاً. أما (سالي وســـمراء) فهمـــا نموذجان من الشابات المحملات بأنوثة طاغية انعكست على طـــريقة تكفيرهما فإحداهما فكرت في أمل الزواج، والأخرى فكرت في الكسب من الشباب... وهذه الأصوات جميعها أعلنت الفشل فتفرقوا بعد السقوط.

أمـــا وجهة النظر الثانية فمثلها (الأب والأم) وهي وجهة النظر التي تعلن التمسك بالماضي تمسكاً حتى الهلاك... وكان من الطبيعي أن نلتقي بفشل مماثل لفشـــل وجهـــة الـــنظر الأولى، لأن الأب والأم تمسكا بالماضي، ولم يفكرا في المســـتقبل ولـــم يطرحا البدائل...، والتمسك بالماضي فقط -مهما كانت قيمته- لايبني حضارة.

نظـــر الأب والأم للـــبيت على أنه تاريخ وعراقة وتراث ولم يتجاوزا هذه الـــنظرة، لكـــن عوامـــل الـــتعرية الزمـــنية فرضت السقوط، وفرضت عليهما التشـــرد.... وفشلا في جمع شمل الأبناء فتشتت الأسرة بين الماضي والمستقبل بيـــن أمجـــاد الـــتراث وأحلام المستقبل والأب مصير على موقفه رغم توقعات الســـقوط التي تقربهم كل يوم إلى حقيقة المواجهة يقول الأب: "ستأتي الأوقات التي نهتز فيها. نعم أنه يتساقط.. ونحن سنمشي في الخروج الكبير نحمل الخيام إلى مـــاوراء الجـــبل... ونـــرى آثار الذين مضوا قبلنا، ونتجه للشمس في ظل العجل الذهبي ونحن نتحرك تحملنا مراكب الشمس ومراكب القمر"[115].

وفـــي وجهة النظر الثالثة يستقل (علي) بمفرده. إنه نموذج فريد يعبر عن طائفـــة من شباب عصره.. فلم يكتف بالحلم.. ولم يكتف بالماضي.. وإنما زرع المســـتقبل أحلاماً بفعل العمل في الخارج في دول البترول (ليبيا) وعلى الرغم مـــن سفره إلا أنه تعلق بالبيت والأسرة تعلقاً شديداً عبر عنه بأحلامه وكوابيسه وبالضفائر السردية التي تعمدها الروائي.. والأسرة انتظرت عودته لينقذهم من شـــبح الســـقوط لكن (أبو زيد الهلالي) المرسوم على واجهة البيت قد جاء عليه الـــزمن فتصـــدع، وكذلـــك (علي).. عاد بالمال والسيارة والآمال للإنقاذ.. لكن الـــزمن قـــد ســـبقه وأســـقط البيت وشتت الأسرة... لينضم مع الجميع في أسر الـــتحول الزمـــني بكل قسوته وتبعاته، هذا الزمن الذي جعل (البيت) فاعلاً...

(115) *تحريك القلب/44.*

والأصوات (مفعولاً) ضعيفاً تتحرك نحو مصير معتم ومستقبل ملغز.

لقد جاءت الأصوات غير متحاورة.. إلا أن طريقة التفكير وترتيب ظهور الأصوات قد حول التبادلات السردية إلى حوارات كبيرة -من نوع خاص- فالتقت أصوات وتنافرت أصوات داخل الأسرة الواحدة، وكان البعد السيكولوجي مع كل صوت وسيلة للتغلغل في الجوهر الموضوعي لا وسيلة للانغلاق الذاتي، وجاء في منولوج أقرب إلى منولوجات (ديستوفسكي) في روايته (الأخوة كرامازوف).

لقد نجح الروائي بتكنيك الأصوات في عرض قضية حضارية شائكة بشكل واقعي مقنع أعلن فيه وجهات النظر المستقلة التي تناولت أطراف القضية الحضارية لتعلن بشكل غير مباشر عن السبيل الأمثل لارتياد طريق الحضارة. وظلت الأصوات بوجهات نظرها مشتتة باستقلاليتها لتعلن عن انتظار الآمال الملغومة في مستقبل تحجبه غياهب كثيرة تفرض الانتظار.. وإن كان الراوي قد أعلن عن وهم لقاء جماعي في النهاية لكنه لم يزد عن وهم مفترض ولذلك لم تترتب عليه نتائج، ليعلن أمر الانتظار والتشتت بعد السقوط الكبير لأسرة واحدة (بدلالتها). لم تفهم الأصوات أصول اللعبة الحضارية، ولم تتحرك بوعي جمعي موحد يجمع قوة التراث ومعطيات الواقع معاً.

وفي روايتي (المسافات / السنيورة) نلتقي بقضية حضارية واحدة اختلفت طريقة تناوله باختلاف تفصيلاتها الروائية، لكن الروايتين قدمتا بطريقة الأصوات.

في رواية (المسافات) نلتقي بقضية الجهل وتبعاته، ولقد صورها الروائي والراوي من خلال حلم طفل (علي) الذي سكن (البيوت العشرين) مع أصوات عاشت بالفقر والجهل والخيال والأساطير والخرافات، وتعلقوا جميعاً بأمل واحد وهو عودة (قطار الكنسة)، ولما غاب القطار بدأت محاولات الهروب والخروج، وهي محاولات غلفت بغيهب من الأسرار (خروج جابر / خروج حامد / هروب زينب / هروب سميرة..).

وقد اختفى صوت (علي) لصغره.. ولأنه صاحب الحلم، ولأنه ألقى الحجر فتخيل أنه لا يسقط وأنه يسافر لسنوات، وسيقول الناس إنه حجر (علي) الذي ألقاه من سنوات وأفاق (علي) على أول حجر ألقاه في الطريق المعبد "قذفه بقوة فسقط غير بعيد. ضاعت كل الصور القديمة من ذهنه، وهتف من أعماقه: من للفتى الغريب الآن؟ وأدرك أنه قد ودع إلى الأبد زمن الحلم

والخيال.."[116].

ومــابين إلقــاء الحجرين كانت أحداث الرواية التي تناولت قضية الجهل وتبعاته ولأن الحلم ينتمي إلى صوت واحد (علي) فكذلك كانت الرواية الأساسية لــلراوي الــذي أذاب بسطوته قوة الأصوات (المتخيلة في حلم علي) ولعل هذا مايفســر لنا بداية لماذا جاء الراوي قوياً، ولماذا جاءت الأصوات ضعيفة هنا. والأصوات في الحقيقة لم تزد عن عملية توزيع النبرات لمنظور واحد، لكن هذا الــتعدد الصــوتي لــم يحمــل استقلالية ولم يحمل تميزاً لأن الأصوات اتسمت بالضــعف لفقــرها وجهلها، وكأن الأصوات –في هذه الرواية– مجرد استعارة لشــكل لــم يتصل اتصالاً عضوياً بالتنفيذ الروائي. ولذلك جاءت الأصوات في هــذه الــرواية فــي مستويين كالتقسيم التقليدي عند (إدوين موير): (الشخصية الأساسية / الشخصية الثانوية) أما القسم الأول فشمل أصوات (زيدان / عبد الله / ســميرة / ليلى / زينب / أم جابر) وكانت مهمة هذه الأصوات تشكيل ملامح المكــان والمساعدة على رسم جو أسطوري يناسب الجهل والسذاجة من ناحية، ويناســب (حــلم عــلي) من ناحية أخرى، ومن ثم فهذه الأصوات قامت بدور التهميش الدلالي.

وفي القسم الثاني نلتقي بأصوات (علي /سعاد/ الشيخ مسعود/ جابر وحامد / ناظــر المحطة) وهي أصوات تحدد أدق الملامح بما تحمل من وجهات نظر جزئية.

صوت (الشيخ مسعود) ينطق بمستوى رجل الدين الذي يناسب هذا المكان بجهلــه وفقــره ومــن ثم فيشيع أنه يعذب الجن وهذه قضيته لأن الجن ضايقت الرســل، ثــم يشيع أمر السمكة الذهبية ودمعتها التي غطت البحيرة، فكان بذلك رجــل الديــن الذي أفرزه هذا المكان وكان الشيخ (مسعود) قد تزوج (بسعاد) أجمــل امــرأة فــي الــبيوت العشرين، وجاء موته الغامض ليتمم أبعاد الهالة الأســطورية التي نسجها حول نفسه، ولما عثروا عليه مقتولاً في المسجد وكان وجهــه مســوداً وفمــه ممــلوء بالطين.. اتسعت دائرة الخيال المفسرة لموته الغامض.

وصوت (سعاد) أبرز الأصوات الروائية وكانت "تدخل كل بيت فيفتح لها عــلى خــوف، وينغلق دونها على حسد أو شجار"[117]، وكانت موازية لجمال

(116) المسافات /219.
(117) المسافات/ 44.

الدنيـــا تغري الجميع ولكنها تعطي لكل واحد بقدر محدود كذلك نال منها (جابر وحـــامد) وكـــان زوجهـــا يسميها (جذوة العشق التي لاتخمد) ونذرت نفسها لـــ (علي) بعد أن ندبت حظها لأنها تزوجت الشيخ مسعود الذي لم يغرقها في بحار العرق والشهد والعسل والدم.

تـــألقت (سعاد) في مكان كان الجنس وجبة ترفيهية أساسية، وكانت نهايتها أســـطورة نقـــلت (علي) من الحلم إلى الواقع، فهي تضمر وتتكلس وتلتصق في ليـــلى.. ثـــم تصغر وتصغر حتى أخذها (علي) في سلة"... ورأى عيني أجمل امرأة وأحس أن الشفتين تبردان... ثم امتلأت السلة بالظل، وأظلمت فلم يعد بها شـــيء وهو –علي– يدرك ذلك بوضوح. ويرفع وجهه غير باك ولا حزين. لقد همســـت له أن يـــترك العـــربة..."[118] وكان ذلك إيذاناً بانتقال (علي) من حلم طويل إلى واقع مرير.

أمـــا صـــوت (جابر وحامد) فتميز بتجسيد الخروج السلبي، وخصص له الـــروائي دفقـــة روائية مستقلة من تلك الدفقات التي أتم بها الرواية. لما غاب (قطـــار الكنســـة) زاد الفقر، وفكر (سكان البيوت العشرين) في الخروج، وكان الخـــروج ســـلبياً وإيجابيـــاً أما الخروج السلبي فمثله (جابر وحامد) فضلاً عن (زيـــنب وســـميرة) وخروج الجميع أحيط بقدر من الغموض عن المصير. أما (جابر وحامد) فهما شابان خرجا وراء بلاد البترول (ليبيا) بعد أن غاب (قطار الكنسة) وقد لقيا أهوالاً وخداعاً انتهى بموتهما ولم يصلا إلى بلاد البترول فغاب حلمهما بموتهما.

ثـــم كان (علي) وصوته في الحلم (مشارك) يمثل الخروج الإيجابي.. فهو لـــم يخـــرج لضـــائقة ماليـــة فقط، ولكنه خرج لما زاد الجهل والخيال والوهم والخرافات، (فزيدان) اختفى وظنوا أنه تحول إلى جني وسكن البحيرة وتهددهم، ثـــم وجدت الكرات النارية التي دخلت البيوت العشرين.. ولما بلغ الجهل مداه، وكـــان (علي) متعلماً في صغره فقرر الخروج إلى المدينة، وفي المدينة تكشفت لـــه الحقـــائق وزال الغمـــوض فعرف أن (سميرة) جاءت إلى المدينة وعملت راقصة، وأن(زينب) تتاجر بجسدها في المدينة، ولحقتها (أم جابر) والأولاد، ثم تعـــرف عـــلى القتيلين في الجريدة (حامد وجابر)، ومن ثم كان خروج (علي) إيجابياً لأن "..الذي صار يعرفه جيداً أنه لو فتش في أركان المدينة فسيجد نعمة زوجة زيدان، وسيجد المفتش وزوجته ولعله يجد زيدان وعبد الله. والذي صار

(118) المسافات /218.

يعرفه جيداً أيضاً أن القوى الخفية لم تعد تطن في رأسه..[119].

إذن فالــروائي قــد ركز على (البيوت العشرين) كرمز للجهل والخرافات والجــنس، وفي المقابل كانت المدينة رمزاً للنور والعلم وتفتيق شرنقة الخرافات وغموض الخروج. وقد جاء هذا الطرح عبر الحلم والحقيقة.. فالبيوت العشرين ومافيهــا من أحداث ومن فيها من أصوات كانت تفصيلاً لحلم.. ثم أفاق (علي) عــلى الحقيقــة، وعــزز الضوء حجم خرافة الحلم وحقيقة الواقع، فنوم (ناظر المحطــة) إمعــان في ظلام الأحلام، و(علي) يشعر بأن الكون أكثر إشراقاً بعد اخــتفاء وجه (سعاد) الحلم، وناظر المحطة صوت لم يكن له وجود أثناء الحلم لأنــه -عــلى حد تعبير الراوي- كان نائماً ثم استيقظ فور وصول (علي) من المديــنة، وعــاد ولم يجد أثر للبيوت العشرين، وناظر المحطة يخبر (علياً) أن الشمس غابت أياماً طويلة ثم عادت من شهر واحد فقط.

إن توزيــع أطراف القضية الحضارية بمفارقاتها جاءت من خلال مستوى المفارقة بين الحلم والحقيقة وهو تناول عادي إلا أن توزيع الحلم والحقيقة على أصــوات... ووجهــات نظر فهذا هو الجديد هنا، وكان يمكن للروائي أن يحقق تأثيــراً مضــاعفاً لو ترك للأصوات حريتها واستقلاليتها التعبيرية، لأن وجود الــراوي العــارف بكل شيء حقق سطوة سردية أثرت سلبياً على البناء الفني والطــرح الموضوعي لرواية الأصوات، لأن الأصوات كانت وسيلة لتنفيذ ست دفقــات ســردية أتم بها الراوي الرواية، ولذلك لم تكن الأصوات غاية فلم تحظ بالاستقلال ومن ثم غاب التأثير المنشود للأصوات في هذه الرواية مما أثر على فاعليــتها الــتأثيرية، لأن الــروائي اكتفى بشكل الأصوات ولم يستثمر فاعليتها التأثيرية في البنية الروائية.

وفــي روايــة (الســنيورة) يســتعين (خيري شلبي) بالأصوات ليقدم لنا موضــوعاً يــرتفع فوق القضايا اليومية المزمنة اجتماعياً وسياسياً، ويطرح لنا قضية حياتية، فهو يجعل أصواته.. وأهل القرية جميعاً (نموذج بشري) يتعلقون بــ (السنيورة) -وكأنها الدنيا وهي جميلة رائعة الجمال وذات منصب مرموق، وعــلى الرغم من أن الأحداث الروائية تعلقت بها، إلا أنها لم تستقر في المركز لتتحلق الأصوات حولها، وإنما احتلت (السنيورة) مكاناً عالياً بمالها من منصب وجمال.. الأمر الذي جعلها أملاً للقرويين لاسيما الشباب منهم.

---

[119] المسافات/ 190.

وقــد زان القرويون هذا الأمل بتصورات خاصة صبغت السنيورة بصبغة شــبقية، ليتيحوا لأنفسهم فرصة التعلق بها لأنهم لايملكون إلا الفحولة والشباب. وفهــم أهل القرية أن الفوز بمنصب (سايس بغلة التفتيش) يعني أنه سيتمكن من الســنيورة التي اختارته من بين أقوى وأجمل الرجال. عندما اختير (محمود بن قنديل) قال له (معاطي) محذراً إياه منها: هذه امرأة تقلب على صدرها عشرات الفحــول مــن ريف وحضر، فلابد أن يكونوا على الأقل قد خفضوا من ارتفاع الــلهب فــي حــرائقها.. إنــك ذاهــب إلى بئر لاينفعه إلا كل فارس صحيح الجسد"[120]؟

أمــا الأصوات التي عرضت القضية فقد حملت ضعفها معها منذ البداية، لأنهــا إما أصوات أمية أو أصوات أطفال (الولد مختار / وسيلة/ الولد طلبة). ولم نجد من يعرف القراءة إلا صوت (سيدنا) فقط.. ولذلك لم نقع على وجهات نظــر داخــلية على الرغم من الحكي بتبئير داخلي متعدد، لأن كل صوت مثل بحكيــه جزئية أو هو نقطة على محيط الدائرة الروائية، ومن ثم فوجود الصوت كان لمهمة جزئية أمام حدث لم يكتمل ولم يتمكن الصوت من التعبير عن وجهة نظــره أمام طرح غير مكتمل ورؤية غائمة لم تفصح عن جدواها إلا مع نهاية الرواية.

إذن فالأصوات تآزرت لرصد أمل التعلق بالسنيورة من ناحية، ومن ناحية أخرى حرصت الأصوات على تصوير الفقر المدقع مما جعل أمل الاقتراب من الســنيورة أكــبر من مجرد أمل شبقي. وأما التسمية السلطوية فكانت ضعيفة، لأنهــا مأمورة بأمر (السنيورة) بداية من (العمدة وشيخ البلد وسيدنا العريف..) فهــذه الأصــوات تجمــع الأنفار للعمل أوتقيم الأفراح لترى (السنيورة) رجال القرية، ولتختار من بينهم (سايس بغلة التفتيش).

ووســط هذا الفقر المدقع، والجهل، والسلطة الضعيفة يبرز صوت (سيدنا) وهــو الوحيــد الذي يفك الخط.. وبهذا القدر الضئيل من العلم استطاع أن يقف على الحقيقة وأراد أن يكشفها للآخرين، فقد اكتشف أن من يفز بــ (سايس بغلة التفــتيش) يقــوم فقط بخدمة (طلعت بك) المتخلف عقلياً، وحياته ستكون مهددة بالخطر والموت كالسابقين وأنه لاقُرب من (السنيورة) في شيء.

فــي وســط زحام القرويين أخرج سيدنا الأوراق، ليكشف الحقيقة ويعلنها

[120] السنيورة /58.

تقــول (وسيلة): "إنه يقول كلاماً غريباً.. ويشوح الورق في يده أترين يابنات؟ هجم بعض الرجال على سيدنا.. اختطفوا منه الأوراق.. مزقوها.. أخرجوه من الدائــرة.. ارتفعــت الطــبول.."[121].. لقــد زادهــم الجهــل رفضاً للحقيقة.. ارتضــوا الوهــم وعاشــوا بالآمـــال الـــزائفة بدلاً من معرفة الحقيقة التي قد تزيدهم شقاء على شقائهم.

إن تـــآزر الأصوات إعلان عن غفلة عامة.. وإن اكتشاف (سيدنا) للحقيقة لهـــو بـــريق أمل يعلن أن العلم والمعرفة هما الطريق الصحيح الذي يقود إلى الحقيقـــة وبـــه تـــتحقق الفـــائدة، وهذا الاجتهاد هو محض تأويل وتفسير، لأن الأصوات التي لم تبرز وجهات نظرها الداخلية واكتفت بإثارة الاستفهامات التي تثير القلق، وتعلق النهاية، فلا تعلن عن رؤية أحادية، وهو أمر يختلف –إلى حد ما– عن تناول رواية تقليدية هذا الموضوع.

والأصوات مع الترهين السردي، واللاتجانس تساعد على تناول الموضوع مـــن أكثر من زاوية، ولأنها لاتكتفي بطرح رؤية واحدة، وإنما بطرح رؤيات، ومـــن ثـــم فـــرواية الأصوات لاتنغلق على وصف ومتابعة صوت واحد لأنها لاتعـــترف بالـــبطولة الفـــردية، إنها أقرب إلى التأثير أيضاً لأنها تحاكي الواقع بمتناقضاته، لأننا لم نعد نرى رأياً واحداً وبطلاً واحداً.. فرواية الأصوات تمثل الـــتحول الحضـــاري بمـــنظور فني لأنها تعبر عنه بدقة بالغة، ولاتعلن نهاية ســـرطانية، وإنما تكتفي بوجهات النظر، والانفتاح على التأويل والترميز بشكل فـــني جيد. وهذا مامكن رواية الأصوات من التميز في طرح موضوعات وفي كيفيـــة معالجـــتها روائياً. إلا أن هذه الرواية لم تستثمر الإمكانات الفنية القوية والمؤثرة للأصوات ومن ثم جاء تميزها في الطرح محدوداً.

ومـــع نجاحـــات روايـــة الأصـــوات وتميزها في معالجات موضوعاتها المطـــروحة نلاحظ أن روايات الأصوات لم تخضع جميعها لطريقة واحدة على الـــرغم مـــن الانـــتماء العام لتكنيك الأصوات، وهذا يدل على أن درس رواية الأصـــوات بتـــنظير وجهـــة النظر غير كاف، لأن (وجهة النظر) تمثل تنظيراً سكونياً لايتناسب مع حركية الأداء الروائي العامد إلى الاستعانة بأكثر من شكل فني أحياناً، وقلما نجد رواية من الروايات الجديدة تخضع بحرفية لتنظير ماعبر تحليل وظائفي دقيق.

---

(121) السنيورة /63.

وعلى الرغم من استعانتنا بالتنظيرات اللاحقة لوجهة النظر إلا أننا في التطبيق وجدنا شكولاً فنية تزاوجت لإنتاج تجربة واحدة، ومن ثم فالوقوف مع الراوي فقط -بكل تنظيراته المسرفة بداية من وجهة النظر- قد يمكننا من تحديد مكانه ووسائله وآلياته، لكنه لن يمكننا من القبض على طابع الفكر المفهومي في روايته. ولذلك كانت وجهة النظر منطلقاً نقدياً قربنا بعلمية دقيقة من الدينامية الفكرية للنص الروائي وآليات التنفيذ الروائي بشكل أقرب إلى البحث البنائي النشوئي الصاعد مع المعطيات الخاصة لكل تجربة روائية. وهو أمر أبعدنا عن الاعتماد على النوايا الشعورية للروائي لاسيما أن روائي الأصوات لايعلن رؤية أحادية، ولا يفرض نهاية سرطانية، ومن ثم اعتمدنا على الدلالة الموضوعية ومن قبلها على التوثيق الفني والنصي، وهو مسلك مكننا من إحكام القبضة على وسيلتنا النقدية (وجهة النظر).. لكن التشكيل الفني والبنائي لرواية الأصوات جاء مختلفاً من تجربة روائية لأخرى، وهو أمر يحتاج إلى وقفة أخرى للإلمام بتكنيك روايات الأصوات من خلال (وجهة النظر)، لاسيما وأن اختلاف موقع الراوي والروائي جعلنا أمام أكثر من وسيلة فنية وشكل فني في تجربة روائية واحدة. وهو أمر يشذ عن حرفية التنظير التجريدي.

كنا قد توقفنا مع الخصوصية البنائية لرواية الأصوات، والصورة البنائية النموذجية التي تساعد على نجاح رواية الأصوات، وكان ذلك عبر رؤية تنظيرية اعتمدت على نموذج روائي استقى مادته من محاولات (ديستوفسكي). إلا أنني لاحظت في الجانب التطبيقي أن هناك فارقاً كبيراً بين التنظير والتطبيق في تنفيذ رواية الأصوات العربية في مصر -موضوع الدراسة التطبيقية- لأنها لم تأت على نسق بنائي واحد مما يشير -بداية- إلى أن الاعتماد على البعد التنظيري فقط أمر فيه كثير من المراوغة، لأن مسافة كبيرة تفصل بين التنظير والتطبيق.

وعلى سبيل المثال فرواية الأصوات العربية في مصر لم تنغلق على تكنيك الأصوات وإنما انفتحت لتستفيد من آليات روائية تستمد قوامها من الرواية التقليدية، ومن الرواية الوثائقية، بل ومن رواية تيار الوعي[122]. ومن المفترض أن رواية الأصوات تعتمد في عرضها على حديث الأصوات، وهذا

(122) أوجد التطبيق الروائي لرواية الأصوات مساحة المصالحة تسمح باستعانة الأصوات بوسائل بنائية أخرى مثل (التهميش /التوثيق/ الرسائل/ الحلم/ مسرحة الأحداث...).

بالتبعية يخفي الراوي والروائي من السرد، وقد وجدنا هذا قد تحقق في بعض الروايات ولكنه لم يتحقق في روايات أخرى، وهذا يدل على مسافة ما تفصل التنظير عن التطبيق، وعلى الرغم من إسراف المنظرين في وضعية الراوي في الرواية -بصفة عامة- بداية من (هنري جيمس) ثم (فريد مان/ شتانزل/ بوث/ تودوروف/ أوسبنسكي/ جينيت / ميك بال/ ... وآخرين) إلا أن المراوغة التطبيقية أثبتت تأبي النص الروائي على التنظير.

ومن أجل واقعية المفارقة بين التنظير والتطبيق فلن نرتضي بما سبق عرضه في (الخصوصية البنائية لرواية الأصوات) لأنها رؤية تنظيرية تختلف عما هو كائن بالفعل في رواية الأصوات، والواقع التطبيقي لرواية الأصوات العربية في مصر قد حفل ببناءات تنفيذية تتجاوز (الأصوات) لتفيد من آليات روائية أخرى. ومن ثم فنحن في حاجة -في هذه الدراسة التطبيقية- إلى التعرف على الشكول التي تم بها تنفيذ رواية الأصوات العربية في مصر.

ولأن النقد التطبيقي يتحرك على أرجل (وجهة النظر)، فلابد من إحصاء الشكول التنفيذية لرواية الأصوات من خلال تحديد موقع الراوي، لأن تحديد موقع الراوي هو الذي سيقود إلى خصوصية البنية الروائية لكل تجربة من تجارب (الأصوات).

ومن المعروف أن هناك روايات يعلن فيها الراوي الأوحد عن نفسه كصورة الراوي الشعبي أو المسجل لمذكرات..، وهناك روايات يفهم منها أننا نتعاطى المادة الروائية من الراوي بشكل ضمني، وقد يكون الراوي والروائي في حالة التباس وترهين، وفي الحالتين نحن مع الراوي. أما الروايات التي تسند مهمة العرض الروائي إلى الأصوات فقط وبشكل مباشر فهنا يختفي الراوي ونصبح أمام رواة (أصوات) وهم يقومون بالمهمة الروائية وتنفيذها عبر وجهات نظر داخلية أو تبئير داخلي متعدد على حد تعبير (جيرار جينيت). ولقد وجدنا النوعين في روايات الأصوات العربية في مصر التي نطبق عليها، ومع النموذجين نتوقف وقفة تفصيلية تقودنا لإحصاء الشكول الروائية التي جاءت عليها رواية الأصوات.

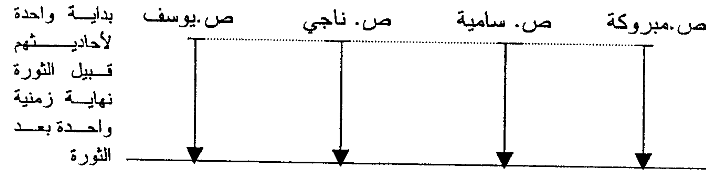
1-اختفاء الراوي في الهيكل البنائي الأول:

من المفترض -تنظيرياً- أن يختفي الراوي في (رواية الأصوات)، لأن الأصوات نفسها ستقوم بهذه المهمة -الراوي المشارك- لتوزيع النبرات

ووجهـــات النظر الداخلية حول القضية المطروحة، ولأن الراوي يعني السيطرة المبدئية على الأصوات، الأمر الذي يقلل من مساحة الحرية والاستقلال الغيْري الواجب توافره في الأصوات لإنتاج (وجهات النظر الداخلية).

ولذلـــك كـــان مـــن الطبيعي أن تكتمل القدرة الغيرية لمؤلف (الأصوات) بإخفاء الراوي والاعتماد على الأصوات بصفة نهائية وأساسية، وهذا ما وجدناه في أكثر روايات الأصوات وهي (الرجل الذي فقد ظله / ميرامار/ الحرب في بـــر مصـــر / أصـــوات / الســـنيورة) وهذه الروايات تمثل 50% من مجموع الروايات التي نطبق عليها.

وفـــي حالـــة اختفاء الراوي نجد الروايات تبدأ بأصوات تحدثنا عن نفسها بشـــكل رأســـي، وكـــل صـــوت يـــتوازى مع الآخر (شكلاً) ويتداخل معه في خصوصـــية التنفيذ حيث تنفتح (أنا) الصوت لتستوعب وتجسد حوارات داخلية وخارجية لإعلان وجهة النظر. وهذه الأصوات ذات الخطوط الرأسية المتوازية غالباً ماتبدأ جميعاً من نقطة زمنية ومكانية واحدة، وتنتهي عند حدث واحد، ففي روايـــة (الرجل الذي فقد ظله) نلتقي بأربعة أصوات (مبروكة / سامية/ ناجي/ يوسف) والجميع يبدأ قبيل الثورة وينهي حديثه مع بدايات الثورة في مكان واحد هو القاهرة، ويمكن تمثل الأصوات كالآتي:



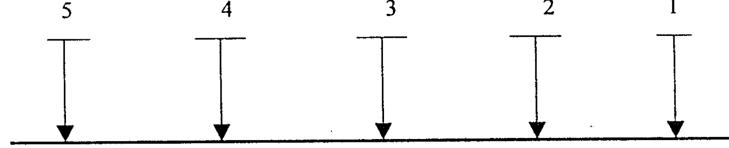
وهـــذا التوحد الزماني والمكاني أوجد الترهين السردي ومن ثم الحوارات عـــبر (أنـــا) كل صوت وتعامله مع الآخرين في استدعاءاته أو في منولوجاته المحـــدودة. ومن الطبيعي أن كل صوت يحكي من وجهة نظره، ولابد أن يترك مســـاحات غالـــباً مـــانجد تسديدها وتفسيرها في حديث صوت آخر. وفي هذه الرواية كان(يوسف) هو آخر الأصوات لأنه هو (الرجل الذي فقد ظله) ومن ثم وجدنا في حديثه إجابات عن استفهامات أثارتها الأصوات الأخر مثل ما أثارته (مـــبروكة) لماذا لم يساعدها بعد موت أبيه (زوجها عبد الحميد أفندي)، وسؤال (سامية) لماذا تركها يوسف يوم زواجهما وسافر إلى سوريا..؟

واســـتقلالية الأصـــوات وحكيها الرأسي المستقل لايعني توازيها، لأن هذه الأصوات تلتقي في ثلاث نقاط (الزمان / المكان/ الفكرة) فهذه الأصوات تتحلق حـــول أمل واحد هو محاولة تجاوز الصوت لطبقته التي نشأ فيها بطرق وكانت أنجـــح هـــذه الطـــرق (الوصولية) التي ارتادها (يوسف) عندما استثمر ملامحه الطيبة وتحرك.. مما جعل الأصوات الأخرى تعلن حقدها عليه وكراهيتها له.

والبـــناء نفســـه لهذه الأصوات التي تمتد رأسياً باستقلال وحرية نجده في روايـــة (ميـــرامار) لـــنجيب محفـــوظ وأصواته (عامر وجدي / حسني علام/ منصور باهي/ سرحان البحيري).

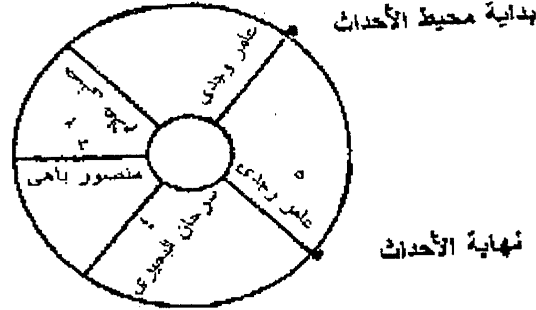
البداية للحكي منذ دخول بنسيون ميرامار :

ص. عامر وجدي ص.حسن علام ص.منصور باهي ص.سرحان البحيري ص.عامر وجدي



نهاية الحكي مقتل سرحان البحيري

(شكل 1)



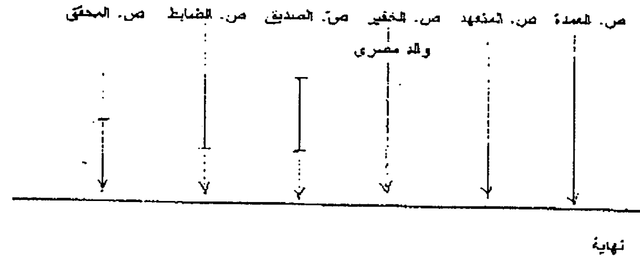
(شكل 2)

وهذه الأصوات تحلقت حول فكرة واحدة (تقييم ثورة يوليو) راجع (شكل1 +شـــكل2)، ولأن الفكـــرة قوية فمن الطبيعي أن تحظى الأصوات باختيار دقيق يمـــثل الاتجاهات المختلفة (الصحفي/ الشيوعي/ الانتهازي/ الإقطاعي).. وهذه الأصـــوات لـــم تقتصر على التعامل فيما بينها فقط كما وجدنا ذلك في أصوات

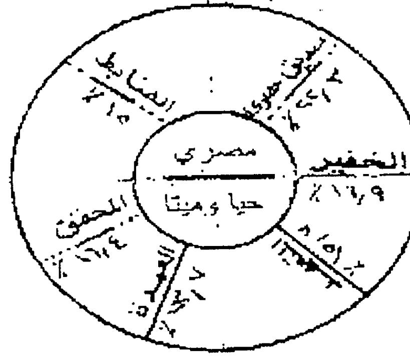
(الــرجل الذي فقد ظله).. وإنما استدعت هذه الأصوات بنضجها أصوات أخر مهمة مثل (زهرة/ طلبة مرزوق/ مريانا).

وكــل صوت قام بعرض رأيه في الثورة مبرراً بنشأة حياتية وثقافية هيأته لوجهــة نظــره، إلا أن صــوت (عامــر وجدي) قد اتصف بالتوسط فهو ليس متحمســاً للــثورة (كسرحان البحيري)، وليس عدواً لها (كطلبة مرزوق)، وهذا التوســط أتــاح له فرصــة الاتصال بكل الأصوات ومحاورتها واقترب صوت (عامــر وجــدي) مــن صوت الراوي لأنه تولى في ظهوره الأول تقديم رواد البنســيون، وفــي ظهوره الأخير عرفنا بما آلت إليه كل شخصية في الرواية، ولذلك حظي بالظهور مرتين.

وفــي رواية (الحرب في بر مصر) نلتقي بالطريقة نفسها: أصوات تحكي باســتقلالية وحرية وبشكل رأسي متصل، وتحلقت الأصوات حول قضية واحدة تتمــثل في استثمار بشع للتميز الطبقي، حيث فرض العمدة على (مصري) أن يــؤدي الخدمة العسكرية بدلاً من ابنه، وتفجر الموقف عندما استشهد (مصري) فــي حرب أكتوبر. وكل صوت يحكي من وجهة نظره ليدافع عن موقفه وهنا نلــتقي بأصــوات متعددة (العمدة/ المتعهد/ الخفير/ الصديق/ الضابط/ المحقق) (راجــع شكل 1و2)، ولأن (مصري) هو القضية، ولأن الأصوات تحلقت حوله حيــاً وميــتاً فكان من الطبيعي أن يسكن في مركز الدائرة الروائية ليعلن نفسه بطــلاً روائيــاً، ولكن لأنه فكرة تحلقت حولها الأصوات المختلفة بوجهات نظر مختــلفة، ولذلــك لم يستقل (مصري) بصوت له، لأنه على الرغم من فاعليته المؤثــرة على الأصوات، إلا أنه عند التنفيذ أصبح (مفعولاً) ضعيفاً بفعل القوى الطــبقية، وأصــبحت الأصوات أفعالاً وكل صوت ينال من (المفعول) بطريقته الخاصة تعزيزاً لوجهة نظره:



(شكل 1)



(شكل 2)

ومن الملاحظ أن هنا أنّ الأصوات الروائية هنا لم تبدأ من وقت واحد ولم تنـــته فـــي وقت واحد، فأصوات (العمدة/ المتعهد/ الخفير) تبدأ معاً وتنتهي من حكيها مع نهاية الأحداث ودفن (مصري) وفقد أبيه (الخفير) له حياً وميتاً.. أما الأصوات الأخرى (الضابط/ الصديق/ المحقق) فظهرت في أوقات مختلفة لمدة قصـــيرة، لكن الأصوات جميعها بحجم مشاركاتها المختلفة تدلي بوجهات نظر قوية، لأنها شخصيات قوية وفي مواقع متباينة (عمدة/ خفير/ ضابط/ محقق..).

وفـــي هـــذه الرواية تعلن الأصوات صراحة، عن غيبة المؤلف والراوي، فالمـــتعهد يقـــول: ".. مـــن يكـــتب لكم هذا الفصل من الرواية مدرس ابتدائي سابق.."[123]، أما الصديق فيقول: "خوفي ضخم من انصرافكم عن قراءة فصلي خاصة وأن ما سأحيكه لن يتعدى مشهداً واحداً قصيراً"[124] ثم يقول أيضاً:".. لم أجد من يقدمني لكم فليس لنا في هذه الرواية مؤلف يتولى كل هذه الأمور نيابة عنا..[125].

أمـــا فـــي رواية (السنيورة) فخيري شلبي يعلن عن وجوده كمؤلف عندما يســـمي حديـــث كل صوت بـــ (فصل) ويمهره عنواناً يشير إلى فحوى حديثه (الولـــد مخـــتار يحكي لرفاقه في الكتاب عن يوم مرواحه الترحيلة/ الولد طلبة يحكـــي: كيـــف ماتت بسيونة/ حفناوي خادم الثورة يحكي كيف وكيف وكيف/

(123) الحرب في بر مصر/360.
(124) الحرب في بر مصر/77.
(125) الحرب في بر مصر/80.

وســيلة تغــني...). لكــن الــراوي يختفي تماماً لأن الأصوات استقلت بحكيها وبــلزماتها التعبيرية، إلا أن الأصوات هنا جاءت ضعيفة (أطفال + جهل) مما جعــل الأصــوات هنا على الرغم من استقلاليتها -فاقدة لوجهة النظر، والحكي هــنا لم يزد عن تسديد مساحات لإعلان وجهة نظر كلية عبر بعد دلالي رامز مركزه (السنيورة).. ،لأنها المركز فهي -كالعادة- لم تستقل بصوت ولم تحك، لأنها فكرة تحلقت حولها الأصوات وتعلقت بها الآمال.

والأصــوات هــنا تــآزرت لوصــف الفقر المدقع والجهل المسيطر على القــرية.. ومــع الفقر والجهل اتسعت مساحات التخيل لهذه (السنيورة) الجميلة حــتى أصبح القرب منها هو أمل الجميع.. وعلى الرغم من انطلاق الأصوات مــن زمــن واحــد ومكــان واحــد إلا أن الفاعلية بين الأصوات انعدمت لأن الأصوات لم تحظ باللاتجانس، ولم تحظ بالقوة التي تمكنها من الاستقلال بوجهة نظــر خاصــة. إذن فالبــناء بناء أصوات، لكن النتيجة لاتمثل الأصوات، لأن النــتيجة رؤية أحادية، وعلى الرغم من ثرائها بما تحمله من بعد رامز يساعد عــلى الــتأويل إلا أنها افتقرت لوجهات النظر التي تنتظرها عادة مع التعددية الصوتية.

وتــأتي رواية (أصوات) لسليمان فياض آخر روايات هذه المجموعة التي قدمــت الأصوات بشكل مستقل وفي خطوط رأسية، ولكن المؤلف قسم الرواية إلى أربع دفقات روائية ليتم تحلق الأصوات حول قضية (سيمون) الفرنسية التي قتلت بجهل وغيرة نساء القرية، وهذه الدفقات مثلت مراحل لإتمام الأحداث:

-عودة الغائب وهو (حامد البحيري).

-دوامات الدراويش. رصد لرد فعل البرقية في الدراويش.

-مذكرات محمود بن المنسي. تسجيل لحركة سيمون ونشاطها.

-الحصار. رسم صورة لدوافع القتل وتنفيذه.

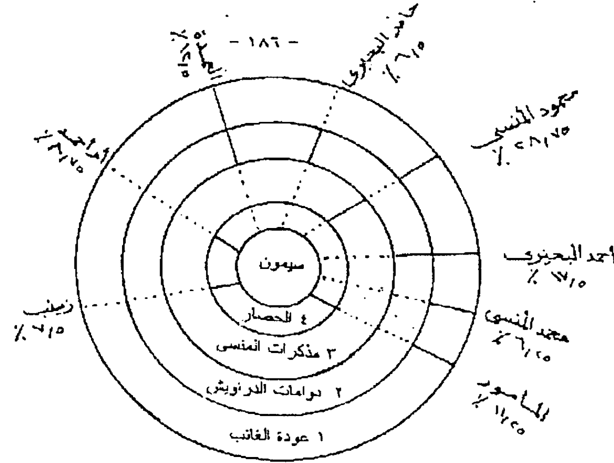
وكــان مــن الطــبيعي أن نجد بعض الأصوات يتاح لها أكثر من فرصة لإبــداء وجهة النظر ولرسم دورها التفصيلي مع الأحداث، وهذه الأصوات التي أخذت أكثر من فرصة هي:

-أحمد البحيري... (ثلاث مرات).

-المأمور... (مرتان).

-العمدة... (مرتان).

بينما (سيمون) لأنها استقرت في مركزية الأحداث مثل (السنيورة/ زهرة) فلم تستقل بصوت لأن الأصوات تحلقت حولها.



شكل (1)

نسبة ظهور الأصوات في الرواية وحجم تواجدها

ومــن الملاحــظ هــنا أن الأصوات لم تمتد امتداداً كاملاً مثل (ميرامار/ الــرجل الذي فقد ظله..) وإنما كان ظهورها مرحلياً، وهو بناء يختلف –نسبياً– عــن الخطــوط الممــتدة مــن البداية إلى النهاية، وهذا يعني أن الروائي عني بــالأحداث الــروائية بالدرجــة الأولى، جــاءت الأصوات لإجلائها، بينما في (ميرمار) –مثلاً– كانت الأصوات بامتدادها الكامل أساسية ومن خلالها نستشف الأحــداث، ممــا يجعــل الأحداث الروائية ثانية بعد الأصوات على عكس هذه الرواية.

وعــلى الــرغم من الأدوار القصيرة للأصوات إلا أنها أظهرت وجهات الــنظر المأمولة والمنتظرة من الأصوات لأنها أصوات حفلت بالأساسين (القوة واللاتجانس).

وفــي هذه المجموعة من الروايات التي اختفى فيها الراوي نلاحظ تشابهاً بــنائياً يســمح للأصــوات باحــتلال الأهمية الأولى عبر استقلاليتها وحريتها وامــتدادها الرأسي غير المنقطع (نستثني أصوات) وتنطلق الأصوات من نقطة

واحـــدة لتنتهي عند نقطة، بعينها في مكان واحد وزمن قصير موحد مما ساعد على الترهين وفاعلية الحوارات التي ولدت وجهات النظر.

والأمـــر الآخـــر أن هـــذه الـــروايات حفلت بأصوات قوية ناضجة وذات توجهـــات فكرية وانتماءات فكرية وانتماءات ثقافية وطبقية (نستثني السنيورة) ممـــا ســاعد على إبراز وجهات النظر وتوحدت هذه الروايات في تثبيت فكرة مركزية تسمح للأصوات بالتحلق حولها، وهذه الفكرة هي الرابط بين اللاتجانس الصوتي، وقد تأتي هذه الفكرة مجردة مثل الوصولية في (الرجل الذي فقد ظله) أو تـــأتي فـــي صورة شخصية دالة مثل (مصري) في (الحرب في بر مصر) و(زهرة) في (ميرمار)، و(السنيورة) في (السينورة)، و(سيمون) في (أصوات).

وتحـــلق الأصوات حول فكرة بعينها لايعني التكرار في عرض الأحداث، لأن كل صوت يحكي من وجهة نظره الخاصة، ولذلك فالأصوات يسدد بعضها لبعض، ويتمم بعضها لبعض تفاصيل الأحداث فضلاً عن تميز كل حكي بوجهة نظـــر خاصة تحول دون التكرار الدوري للحكي المتشابه، لأن الأصوات تمثل تعـــدداً لزوايا النظر المختلفة حول الفكرة الواحدة. ولو كانت الفكرة مستقرة في شخصـــية -كمـــا رأيـــنا- فالشخصية لاتستقل بصوت.. وإلا أجهضت قدرات الأصوات الأخرى، ولحجمت وجهات النظر حولها.

وهـــذه هـــي الصورة البنائية الأولى التي يختفي فيها الراوي وهي صورة نموذجيـــة لمـــا هـــو متوقع من الهيكل البنائي لرواية الأصوات، لكنها لم تكن الصورة الوحيدة..

واخـــتفاء الـــراوي هنا مكن للأصوات اقتسامهم لمساحة الامتداد الروائي وكـــل بـــتأثيره الخـــاص.. وتلاحظ مثلاً في رواية (الرجل الذي فقد ظله) أن الشخصـــية الأولى (مـــبروكة) ظهـــرت بنسبة 23.5% لأنها الصوت المؤسس لمحورية (يوسف) حيث فصلت في نشأته وبدايته.. ولأنها مثلت طبقة مهمة في المجتمع آنذاك. أما صوت (سامية) فجاء بنسبة 29.5% لأنه رافق (يوسف) في رحلة تطلعاته وقفزاته وهي الفترة الأهم بينما اكتفى صوت (ناجي) بنسبة 12.5 % لأنـــه يمـــثل مرحلة وظيفية مكنت ليوسف أما يوسف الصوت فاحتكر ثلث الـــرواية 35.1% أولاً لأنـــه محور الأحقاد وآخراً لأنه صوت جاء ليجيب عن اســـتفهامات ويســـدد ثغرات تركتها الأصوات قبله حتى أننا لو ضممنا صوت مـــبروكة إلى يوسف لاتضحت أكثر التفاصيل وهو أمر يهمش صوت (ناجي) إلى حد بعيد.

ويـبقى السؤال هل هذه النسب مقصودة على مستوى التركيب المجتمعي؟ لو استثنينا صوت (سامية) لكان لنا الحق في أن نبحث عن جدوى هذا السؤال. لكن مانريده هنا أن نسبة الأصوات جاءت متفاوتة تفاوتاً يناسب -على نحو ما- حجم التفاوت الطبقي داخل المجتمع المصري قبيل الثورة.

وفـي روايـة (الحرب في بر مصر) تتقارب نسب الظهور للأصوات في مجـتمع اشـتراكي تتسـاوى فيه الفئات -ظاهرياً- لذلك جاءت النسب متقاربة (المتعهد 15.7% -العمدة 13.7% -الخفير 16.9% -الضابط 15% -المحقق 16.4%..) أما صوت الصديق فجاء شاذاً (22.3%) لأنه مثل الوجه الآخر لـ (مصري) وهو البعد المحوري للرواية.

وفـي روايـة (ميرامار) تتقارب النسب أيضاً بين الأصوات التي تحلقت حـول مصـر (زهرة) ورغبتهم في تقييم الثورة المصرية.. ولم يشذ عن هذه الأصـوات إلا صوت (عامر وجدي) الذي ظهر بنسبة مضاعفة ليس لأنه يمثل طبقة كبيرة، ولكن لغاية فنية حيث إن (عامر وجدي) قام مقام الراوي المشارك فـي هذه الرواية فهو الذي سبق إلى البنسيون وهو الذي قدم رواية (الأصوات) ثـم هـو آخـر من بقي وقام بدور المسكن والمعرف بحركية كل صوت داخل الرواية.. وكان هذا السبب كافياً لأن يتضاعف حجم وجوده داخل الرواية.

أمـا روايـة (أصـوات) فطريقة تقديمها في دفقات معنونة (عودة الغائب /دوامـات الدراويـش/ مذكـرات المنسـي/ الحصار) قد حددت نسبة ظهور الأصـوات ولذلك وجدنا النسبة الكبرى في الظهور قد احتكرها صوت (محمود المنسـي) عـلى الرغم من أنه ليس شخصية مشاركة ولامؤثرة في الأصوات الـروائية الأساسـية، ولكـنه احتكر هذه النسبة لسبب فني يذكرنا بنسبة (عامر وجدي) في (ميرامار) حيث قام المنسي بعرض مذكراته عندما رافق الشخصية المحوريـة (سيمون) فقام بدور الراوي لمساحة تحرك (سيمون) داخل وخارج (الدراويش) فالنسبة الحقيقية ليست له بقدر ماهي لسيمون.

أمـا صـوت العمدة فيتساوى بنسبة ظهوره مع (المأمور) -إلى حد ما_ (12.5 للعمدة و11.25 للمأمور) وهما معاً يمثلان نسبة سلطوية كبيرة في حجم الرواية وشكلها ومضمونها أيضاً، أما الأصوات الأخرى فتقاربت نسبة ظهورها لأنهـا أدت أدواراً متساوية التأثير (حامد البحيري 6.25%، أم أحمد 8.75%، زينب 7.5%، محمود بن المنسي6.25%). أما أحمد البحيري فاحتجز المساحة الثانية لأنه قائم بحلقة الوصل والإعداد للاستقبال وهذا تسبب في تعددية ظهوره

عبر الدفقات الروائية.

ومن السهل علينا تحديد نسبة الأصوات في حالة اختفاء الراوي.. أما حالات ظهور الراوي فيتعذر علينا الإحصاء الدقيق لاسيما في حالة الهيمنة للراوي على شخصياته مثل (الكهف السحري) و(المسافات) و(الزيني بركات).. و(يحدث في مصر الآن).. فتحديد نسب الظهور ودلالتها سيكون تقريبياً بسبب هيمنة الراوي بشكوله وأماكنه المتعددة في هذه الروايات التي لايظهر فيها الصوت بشكل مباشر.

ونستثني من هذا رواية (تحريك القلب) لعبده جبير لأن الراوي قام بدور المنسق بين الأصوات والواصف للبيت بشكل يحفز الأصوات على ردود الأفعال.. وكان الراوي في هذه الرواية مهندساً الأمر الذي سوى بين نسب ظهور الأصوات بل وعدد مرات ظهورها بشكل متوحد تقريباً، وذلك لأن الأصوات من أسرة واحدة تباينت آمالهم ووجهات نظرهم على الرغم من تمثيلهم لطبقة واحدة هي الممثلة للسواد الأعظم من الشعب وقد يكون هذا أبرز أسباب التساوي في نسب الظهور للأصوات داخل هذه الرواية -كما سنرى-.

ومن ناحية أخرى فدلالة هذه النسب تشير إلى أن رواية الأصوات تعتمد على الفكرة المحورية (بطلاً) وتأتي الأصوات برموزها المعبرة عن طبقات اجتماعية حتى أن بعض الروايات يكتفي صاحبها بالمسمى الوظيفي بدلاً من الاسم الذي لايحمل خصوصية قدر مايعبر عن طبقة كما في رواية (الحرب في بر مصر) -مثلاً- فالأصوات هي (العمدة / المتعهد/ الخفير/ الضابط/ المحقق..) فالشخصيات تستمد مدادها من المسمى الوظيفي والطبقي بالدرجة الأولى. وبينما نجد الروايات التي تحرص على تسمية أصواتها بأسماء محددة مثل (ميرامار/ الزيني بركات/ السنيورة) لانجد صعوبة في الكشف عن البعد الطبقي الذي يمثله هذا الاسم والذي لايمكن أن نفهم الرواية إلا بعد توثيق الاسم بطبقته المعبر عنها ولاسيما في (الزيني بركات وميرامار).

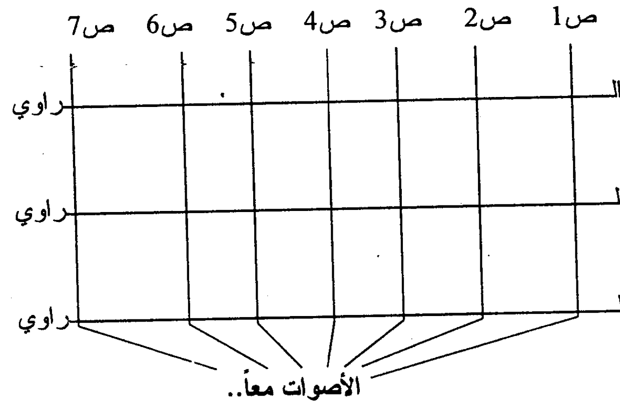
2-ظهور الراوي في الهيكل البنائي الأخير:

في الهيكل البنائي الأخير لروايات الأصوات تتجاوز التجارب الروائية الافتراضات التنظيرية لتعيد ظهور الراوي في رواية الأصوات والحقيقة أن الراوي في رواية الأصوات يختلف عنه في الروايات التقليدية لأنه في الروايات التقليدية يقوم بالمهام جميعها وكأنه شاهد على الأحداث وعليم بكل شيء، إلا أن

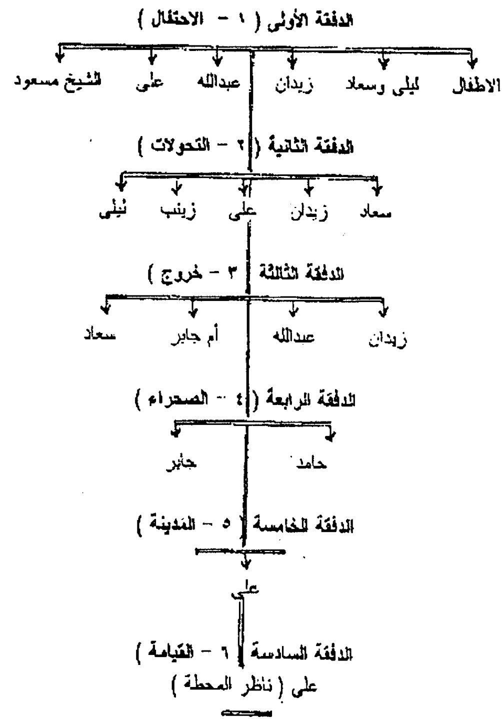
دور الــراوي مع الأصوات لم يكتمل على هذا النحو الذي رأيناه في الروايات التقــليدية، لأن الأصوات تنتزع منه بعض المهام، ولذلك تباين دور الراوي في روايـــات الأصوات وقد جاء بطريقتين، كل طريقة تنظم تعدد الرواة (الراوي + الأصوات).

فـــي الصورة الأولي يقوم الراوي بدفع الأحداث وتنظيم ظهور الأصوات، إلا أنه لايتداخل مع الأصوات تداخلاً مسيطراً- كما في الروايات التقليدية- لأنه يعطـــي للأصـــوات[126] قدراً كبيراً من الاستقلالية لتتحرك بين ذاتها وخارجها حـــركة إيجابية تبني الأحداث الروائية وتعبر بردود أفعالها عن وجهة نظرها. ومـــن ثم فظهور الراوي هنا ظهوراً مرحلياً متقطعاً بسبب زحام الأصوات له، ويمكـــن أن نتخيل الصورة الأولى لموقع الراوي في رواية الأصوات على هذا النحو الذي نجده في رواية (تحريك القلب) لعبده جبير.

ونلاحـــظ هـــنا هندسة البناء المحكم فالراوي يظهر بانتظام ليرصد حركة الســـقوط وإرهاصاته، والأصوات تظهر بانتظام وكل صوت في موقعه وترتيب ظهوره يبرز رد فعله إزاء مراحل السقوط.



(126) الصـــوت الأول: ســـالي/ الصوت الثاني: سمراء/ الصوت الثالث: وضاح/ الصوت الرابع: صيام/ الصوت الخامس: علي/ الصوت السادس: الأم/ الصوت السابع: الأب.


الدفقة الأولى (١ - الاحتفال)
الاطفال
ليلى وسعاد
زيدان
عبدالله
على
الشيخ مسعود
الدفقة الثانية (٢ - التحولات)
سعاد
زيدان
على
زينب
ليلى
الدفقة الثالثة (٣ - خروج)
زيدان
عبدالله
أم جابر
سعاد
الدفقة الرابعة (٤ - الصحراء)
حامد
جابر
الدفقة الخامسة (٥ - المدينة)
على
الدفقة السادسة (٦ - القيامة)
على (ناظر المحطة)

(شكل ١).

ونشــعر هنا كأن الراوي والأصوات يتنازعون السيطرة في الرواية، لكن كلاً منهما لايستغني عن الآخر في مثل هذا التنفيذ الهيكلي، لأن الراوي واصف لــلفعل (فعل السقوط) والأصوات تجسد (رد الفعل للسقوط)، بالفعل ورد الفعل يقــوم الهيكــل البنائي للرواية هنا. ويصبح البيت القديم بدلالاته هو الفكرة التي أوجدت الراوي ليصف، وأوجدت الأصوات لتنفعل وتبرز وجهات نظرها..

وفـــي روايـــة (المسافات) (لإبراهيم عبد المجيد) يقدم الأصوات من خلال الـــراوي، الأمر الذي يعلي فيه من شأن الراوي على حساب الأصوات، فوجود الـــراوي هنا أقوى من وجوده في (تحريك القلب) وهو أمر انعكس على حرية الأصوات واستقلاليتها ومن ثم إنتاجها لوجهة النظر.

والراوي هنا يقدم أحداثه الروائية عبر ست دفقات روائية ترصد المراحل لزمنية الحلم لـــ (علي) وهي (الاحتفال/ التحولات/ خروج/ الصحراء/ المدينة/ القيامـــة) وكـــان من الطبيعي أن يتحكم الراوي في ظهور أصواته تبعاً لحاجاته إليهـــم في كل مرحلة، ثم إن الراوي لايعطي الصوت فرصة التعبير بالأنا، لأنه يـــتولى عـــنه الحكي بـــ (هو) وهو أمر زاد من إضعاف الأصوات، وربما أن الحـــلم مـــن ناحيـــة وجهل الأصوات وضعفها من ناحية أخرى قد ساعد على الســـيطرة الـــبارزة لـــلراوي هـــنا، وهو أمر لم يساعد على إبراز تعدد التبئير الداخلي المنتج لوجهات النظر.

والهيكـــل البنائي للرواية كأنه هرم مقلوب (شكل رقم 1) تتسع قاعدته في (الاحـــتفال) لأصـــوات سكان (البيوت العشرين) كفصل صفري يحدد الملامح الأساسية للفكرة الروائية وتنتهي الرواية بصوت (علي) صاحب الحلم ومصدره الأساسي ليفيق في النهاية من الحلم على الواقع الذي لم يسمح لأحجاره المقذوفة فـــي الهواء بالسفر، لأنها تسقط أمامه، بينما تذوب (سعاد) وتتلاشى حتى تتبخر وتخـــتفي.. لتعلن باختفائها عن نهاية الحلم المفعم بالرؤى الأسطورية والخيالات والجنس والجهل..

ولأن الأحـــداث مقدمة على الأصوات عند الراوي هنا، لذلك كان استدعاء الأصوات مرتبطاً بتطور الأحداث الروائية وهو أمر مكّن لبعض الأصوات من الظهـــور أكـــثر مـــن مـــرة (سعاد/ زيدان/ عبد الله..). بينما جاءت الأصوات الأخرى لتؤدي المهمة مرة واحدة، وجميع الأصوات تابعة في ظهورها وحكيها للراوي المسيطر سيطرة بالغة على مقاليد الأمور الفنية في الرواية.

أمـــا فـــي روايـــة (يحدث في مصر الآن) فوجود الراوي وحركيته داخل

الــرواية كـــان بحجم أكبر مما كان في (تحريك القلب/ المسافات) لأن الأمر لم يقتصـــر عـــلى التـــنظيم، ودفع الحدث كما في (تحريك القلب)، والأمر لم يعد محـــض سيطرة تمنع الأصوات من حديث (الأنا) كما في (المسافات) وإنما جاء الراوي هنا بشكل آخر غير تقليدي، إذ أنه أراد أن يزيدنا قناعة بواقعية الرواية فحـــاول بوجـــوده إقناعـــنا أنه لايؤلف وإنما يوثق، ومن ثم جاء هيكله البنائي لـــلرواية قسمة بينه وبين الأصوات، وعلى الرغم من أنه منح الأصوات حرية الحديث ليزيد من التوثيق.. إلا أن الأصوات وقعت بحريتها تحت رقابة صارمة كـــانت تضطره إلى التدخل، ليس بطريقة الاستطراد وإنما بطريقة (التهميش)، ومـــن ناحيـــة أخـــرى عني الراوي بالتوثيق وذلك بنشر محاضر الاجتماعات وحوارات التحقيق والتوثيق الزماني والمكاني.

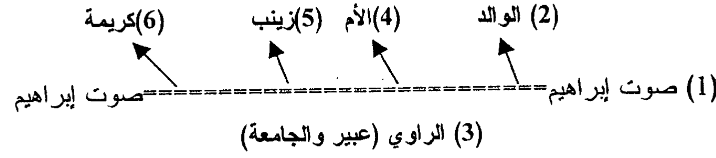
وحـــركية الراوي النشط قد ضربت بناء الأصوات بشكل المتوقع من أكثر مـــن ناحيـــة، أولاً فرض نفسه على مسار الرواية وعلى الأصوات، وثانياً أنه اســـتعان بوســـائل توثيـــق عديـــدة وثالثاً أنه ألقى بعض الاستفهامات الخطابية الحماســـية في نهاية الرواية. وهذا يعني أن آليات السرد هنا والهيكل البنائي لم يرتـــبطا بما هو مشهور عن تكنيك الأصوات، لأن حركية الراوي هنا تجاوزت التـــنظير المغـــلق، وانفـــتحت عـــلى آليات ووسائل روائية جديدة على رواية الأصـــوات، فهـــو قد اقتبس من الرواية التوثيقية أشياء (كحرصه على الزمان والمكـــان وبجـــدول زمـــني فضلاً عن خريطة الأماكن بالإضافة إلى نصوص المحاضـــر والشكاوى والتحقيقات..) ثم هو استعان بـــ (التهميش) كوسيلة فنية أخـــرى لـــتوثيق واقعية الحدث الروائي، والرقابة القوية من الراوي على حكي الأصـــوات أوجدت بدورها مبرراً معقولاً لـــ (التهميش). ثم هو يعطي فرصة مباشـــرة لـــ (المروي عليه) وجعل له حضوراً مؤثراً عندما يوجه إليه الخطاب الـــروائي جملة وتفصيلاً. والراوي أخيراً ليس هو الراوي الشعبي –وإن اقترب منه– ولكنه قد أعلن عن نفسه لأنه صحفي مثقف يظهر بحماساته حبه لمصر.

وجاءت الرواية في (ثلاثة كتب).. وكل كتاب يمثل مرحلة زمنية ومكانية محـــددة تمـــثل رد الفعـــل إزاء قتل (الدبيش عرايس) ومحاولات إخفاء هويته ووجوده. ومع كل كتاب يقتسم الراوي مع الأصوات العرض، والراوي لايحتل موقعـــاً ثابتاً فيكتفي بالتنظيم أو التمهيد.. وإنما حركيته تفرض وجوده كمراقب للأصوات فضلاً عن دوره السردي والوصفي.

ولاشك أن الحركية الزائدة للراوي قد حجّمت فاعلية الأصوات إلا إنها لم

تمـــنع مـــن وجـــود وجهات النظر الداخلية، لأن شخوصه تتمتع بالقوة والتمايز والتباين الطبقي والوظيفي مما كان له أثره في إثراء وجهات النظر الداخلية. ثم إن الحــركية الــزائدة للراوي قد جعلت وجهات النظر الداخلية موجهة لتتويج وجهـــة نظـــر كـــلية شاملة أجهض الراوي قدراتها بعرضه المباشر في شكل حطابي أساء إلى الراوي والرواية.. وكنا في غنى عنه.

وفـــي روايـــة (الكهـــف السحري) نلتقي بالراوي الأقرب إلى الراوي في الـــروايات التقليدية، فهو مسيطر على الأحداث الروائية التي تمتد امتداداً زمنياً بتوســـع أفقـــي يستعرض الأحداث دونما تحديد لبؤرة الصراع. فالأصوات هنا جـــاءت منـــتمية بشـــدة إلى (إبـــراهيم) الذي استأثر بنصف الرواية إذ سمح له الراوي بالحديث كصوت ست مرات من ثلاث عشرة مرة للأصوات والراوي. وهـــو أمـــر يشـــير إلى (إبـــراهيم) كصوت بارز يفرض نفسه على الأحداث والأصوات الأخرى، وكأننا إزاء سيرة ذاتية ذات خط طولي يخترق الرواية من بدايـــتها إلى نهايتها، والأصوات الأخرى تنتمي إليه بقوة (الأب / الأم/ زينب..) وتتفرع منه بضعف (خط رئيس في الرواية).

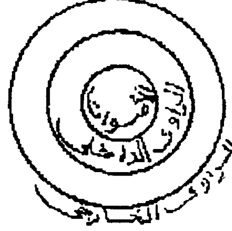


ولأن البـــناء عـــلى هذا النحو الذي استأثر به إبراهيم حتى في علاقته مع (كـــريمة) ظهر صوت كريمة في الصوت (العاشر/ الثاني عشر/ الثالث عشر) ممـــا لـــم يعط فرصة للتبادلات السردية التي كانت ستزكي الصراع. ولأن هذا البـــناء أقـــرب إلى البناء التقليدي فإن الشخصيات الأخر بالنسبة لإبراهيم كأنها شخصيات ثانوية (إذ استثنينا كريمة) وهو أمر قد أثر على غيبة وجهات النظر الداخلية مع التعددية الصوتية.

وهـــذا البناء لم يؤثر فيه الراوي تأثيراً كبيراً هنا لأنه أتاح لأصواته حرية التعـــبير بـــــ (الأنـــا) مما زاد من الحوارات والمنولوجات التي كثرت في هذه الـــرواية بخاصـــة أكثر من أي رواية أصوات أخرى بفعل المد الرومانسي في التناول للعلاقة بين (كريمة وإبراهيم).

وفـــي رواية (الزيني بركات) نلتقي بشكل روائي آخر بسبب تعدد الرواة،

فليسوا هم الأصوات المشاركة فقط، وليس هو الراوي المسيطر على الأصوات كمـــا رأينا في (المسافات/ الكهف السحري).. وإنما تعدد الرواة في هذه الرواية لايجعـــل الأحداث تنبسط في خط طولي مثل رواية (الكهف السحري)، ولا في شـــكل خطوط رئيسية ممتدة كما في ميرامار، وإنما نجد الرواية قد جاءت في شكل دوائر متداخلة نتصورها على هذا النحو من خلال تعدد الرواة:



1- **الـــراوي الأول** هـــو الـــرحالة الإيطـــالي (فياسكونتي جانتي) وموقعه خـــارجي عـــلى المحيـــط الخـــارجي لدائرة الأحداث فهو الراوي من الخارج.

2- **الـــراوي الداخلي** وهو المتحكم في المسيرة التنفيذية للأحداث فقام بدور الواصـــف والمقـــدم، بل وتولى تقديم أكثر الأصوات من خلاله فجعل يحدثنا عن الأصوات بضمير (هو) بدلاً من أن يمنح الأصوات منطوقاً ذاتيـــاً بـــ (أنا) وهو أمر تسبب في قلة المنولوج وقلة الحوارات أيضاً، لأن البعد الإدراكي الخارجي للراوي –هنا– طغى على النزعة الذاتية للأصوات التي جاءت من خلال الراوي الثاني الداخلي.

3- **الأصوات** وتمثل البعد الثالث هنا. وهو وضع جديد على الأصوات في روايـــة الأصوات حيث تعودنا أن نجدها أولاً في غيبة الراوي أو ثانياً فـــي حضـــور الـــراوي لكننا هنا نجدها ثالثة بسبب التشكيل الدائري المتداخل تبعاً لتعدد الرواة.

وعلى الرغم من أن الأصوات جاءت محجمة بفعل الراوي الداخلي، وكان مـــن المـــتوقع أن تـــذوب وجهـــات النظر بفعله وهيمنته (كما وجدنا ذلك في: المســـافات/ الكهـــف الســـحري) إلا أن الأصوات احتفظت بوجهة النظر على المســـتوى الفكـــري والدلالي للأحداث الروائية، على الرغم من الهيمنة الشكلية

لــلراوي الثاني الداخلي. وأعتقد أن السبب في هذا يعود بالدرجة الأولى إلى قوة الأصــوات مــن ناحيــة ولاتجانسها من ناحية أخرى مما أوجد صراعاً وأوجد بالتــبعية وجهات نظر متباينة، لأن الأصوات عبرت عن وضع وظيفي ووضع طبقي ومن هنا اكتسبت خاصية التميز (فالزيني بركات) نموذج للحاكم المتسلق المــراوغ المتقــلب. وهو يختلف عن (سعد الجهيني) لأنه صوت يمثل الشعب وهــو طالب أزهري من أعماق الصعيد، وهما يختلفان عن (الشيخ أبو السعود) الــذي يمــثل السلطة الدينية التي تستمد قوتها الحقيقية من تمسك الناس بالدين.. إذن فالأصــوات ناضجة متنافرة، وكان من الطبيعي أن تخلق بدورها وجهات النظر الداخلية (التبئير الداخلي المتعدد).

وباتت السرادقات لعبة من فعل الروائي، أما النداءات والقرارات والرسائل والأغــاني فكــانت امتداداً ينتسب للراوي الأول أو الراوي الثاني اللذان تناوبا الظهــور عــبر الســرادقات عــلى الرغم من احتلال الراوي الأول (الرحالة الإيطــالي) موقعــه المفضــل خارج هذه السرادقات، ولاسيما في بداية الرواية ونهايــتها، ليتمكن من إعلان البعد التوثيقي. لكن هذا التوثيق لم يربط الأحداث بعصــرها.. وإنما وجدنا وجهات النظر والصراع ونجاح الأحداث الروائية قد نقــل الــرواية نقلاً دلالياً رامزاً يتسع لأزمنة متعددة وأمكنة متعددة لاتتقيد حتى بإسقاطات محددة على سبعينيات مصر وستينياتها.

والتبادلات السردية حققت فاعلية للصراع الروائي وجاءت على مستويين:

أمــا المســتوى الأول: فهــو كلي يتمثل في السرادقات التي تبرز تناوب ظهــور أطراف الصراع الذي بدأ سلطوياً بين (علي بن أبي الجود وزكريا بن راضــي والزيــني بــركات) ولذلــك جاء السرادق الأول مهيئاً ثم معلناً لتعين (الزيــني بــركات)، والســرادق الــثاني برزت مزاحمة (زكريا بن راضي)، والســرادق الثالث ركز على (علي بن أبي الجود) الذي اختفى لتصبح المواجهة بين (زكريا) و (الزيني بركات).

أمــا المستوى الثاني: من التبادلات السردية فكانت على مستوى الأصوات التي جاءت في خطين متوازيين يتوسطهما (الزيني بركات) أما الخط الأول فهو ســلطوي خــالص ومثلــته أصــوات (علي بن أبي الجود/ زكريا بن راضي/ الســلطان/ العــدوي..) والخط الثاني يمثل الشعب بفئاته ويمثله أصوات (الشيخ أبــو السعود/ الجهيني/ سماح..) ومن ثم حظي ظهور الأصوات بتبادلات تعبر من نقلات متباينة بين الشعب بفئاته والسلطة بوظائفها ولاشك أن هذه التبادلات

قــد أزكت الصراع الذي اشتعل من البداية إلى النهاية على الرغم من اختلاف المواجهات بين:

-زكريا بن راضي # الزيني بركات

-الزيني بركات # الشيخ أبو السعود

-الزيني بركات # الجهيني

-المماليك # العثمانيين

أمــا الملاحظة الأخيرة على الشكل الروائي للأصوات هنا فهو ذو ظهور مــتقطع بمعــنى أن الصــوت لم يستقل بالظهور مرة واحدة، وإنما جاء ظهور الأصــوات مــتقطعاً وهذا يعني أن عناية الراوي الثاني بالحدث الروائي أولاً، والأصــوات آخراً، وهذا افتراض شكلي، لأن الأصوات هي الصانعة للأحداث بمشاركاتها سواء بفعلها أو برد فعلها.

ويمكنــنا أن نلاحــظ إذن أن ظهور الراوي (بأماكنه المتنوعة) في رواية الأصوات لايمثل قوة للأصوات قدر ماساعد على إضعاف الأصوات وفاعليتها بشــكل أساســي لأنه ينازع الأصوات في العرض، أو يسيطر على الأصوات فيؤثــر عــلى حركيــتها وحريتها واستقلالها وهو أمر يؤثر في وجهات النظر الداخلية بشكل مباشر، لكنه يساعد على إعلان وجهة النظر الكلية وهو أمر ضد ما هو منتظر من رواية الأصوات.

وإذا كــان اخــتفاء الراوي قد ساعد الأصوات على الظهور الحر المستقل فإنــه أيضاً ساعدها على الظهور الكامل دفعة واحدة وهو أمر لم نقع عليه في حالــة ظهور الراوي مع الأصوات، لأن مزاحمة الراوي للأصوات منعها من الاسترســال الرأســي المتصل المتكامل، وكان البديل أن يتقطع ظهور الصوت تــبعاً لــلدفقات الســردية، وهو أمر يشعرنا بأن الأصوات تظهر وكأنها تابعة للحدث وليس العكس "لأن ظهور الصوت مرتبط باستدعاء الحدث له وباستدعاء الراوي له. ولذلك جاءت الأصوات مع الراوي في خطوط متقطعة بشكل رأسي فــي روايــة (تحريك القلب) أو بشكل أفقي كما في رواية (الكهف السحري) – مثلاً–.

وإذا كان اختفاء الراوي مع الأصوات قد سمح لنا أن نتعمق أبعاد الصوت خارجياً وداخلياً –على نحو خاص بالأصوات[127]–، فإن ظهور الراوي أو تعدد

[127] راجع: طبيعة المنولوج والحوار في خصوصية البناء الفني لرواية الأصوات في هذا البحث/ ص

الـــرواة لـــم يعطـــنا هـــذه الفرصـــة كاملة وجعلنا دائماً مع الأحداث الخارجية والممارسات الخارجية كما في (الزيني بركات) -مثلاً-.

وظهور الراوي لم يجمد الشكل الروائي للأصوات وإنما ساعد على تعدده وتـــنوعه تـــبعاً لحجم تواجد الراوي ومكانه ودوره في رواية الأصوات، ومن الملاحـــظ هـــنا أن أكثر هذه الشكول الروائية قد تجاوزت الاجتهادات التنظيرية العديدة التي حظي بها (الراوي) -على وجه التحديد.

ووجهـــات النظر قد قلت مع الروايات التي ظهر فيها الراوي، إلا أن هذا ليـــس هـــو الســـبب الأوحـــد أو الأقوى، لأن هناك أسباباً أخرى منها ضعف الأصـــوات نفســـها[128] أو افتقار الأصوات إلى اللاتجانس[129]. وهذا بدوره قد قلل الحوارات وقلل من مسرحة الأحداث.

والـــراوي الذي ظهر في رواية الأصوات ليس هو الراوي الشعبي وإنما هو الراوي المثقف العارف بكل شيء -غالباً وهو الذي يستطيع أن يدير الحوار ويعـــرف الحـــركة الرأسية والأفقية، ويجيد الحركة الداخلية والخارجية ويعرف أهميـــة الـــترهين السردي فهو المثقف ثقافة فنية قبل كل شيء. ثم هو الرحالة المؤرخ كما في (الزيني بركات). وقد حاول الراوي في (يحدث في مصر الآن) أن يتقـــلد طريقة الراوي الشعبي في بداية الرواية، لكن ما أن تقدمنا في الرواية حـــتى تبخرت هذه الآمال عندما غلبت وظيفته ادعاءه وظهر مثقفاً متحمساً بل وخطيباً في نهاية الرواية.

جـــاءت الـــنهايات مفـــتوحة انفـــتاح وجهات النظر وتنوعها في روايات الأصـــوات الـــتي اخـــتفى منها الراوي.. بينما ظهرت نهايات محددة- بطريقة تقليدية- مع بعض الروايات التي ظهر فيها الراوي بشكل شلطوي مسيطر على الأصوات مثل روايات (الكهف السحري) حيث انتهت بزواج (إبراهيم وكريمة) بعـــد أن جـــاهد (إبـــراهيم) نفسه جهاداً. وكذلك في رواية (المسافات) ورواية (الزيـــني بـــركات) ولاشك أن مثل هذه النهايات قد قللت من القيمة التأثيرية أو وجهـــات الـــنظر الداخلية -إن وجدت- وهذا لايتفق مع ماينبغي أن تكون عليه روايـــة الأصوات، لأن عدم الحسم برؤية أحادية أهم مايميز رواية الأصوات، وأهم غاية تأثيرية لها في خصوصية الطرح الموضوعي والفني الخاص بفاعلية رواية الأصوات.

---

[128] كما في رواية (المسافات) -مثلاً-.

[129] كما في رواية (تحريك القلب) -مثلاً-.

وكـــانت الأصـــوات قد ألغت البطولة الفردية بالتبعية وكثر هذا في أكثر روايـــات الأصـــوات، لكننا نستثني روايتين ظهر فيهما الراوي بشكل مسيطر وهما (المسافات/ الكهف السحري)، في المسافات ركز الراوي على (علي) أولاً لأنـــه ظهـــر كـــأمل (لسعاد) التي نذرت نفسها له، وثانياً لأن خروجه كان هو الخـــروج الإيجـــابي الوحيد وثالثاً لأنه صاحب الحلم ومكتشف الحقيقة والحقائق لســـكان الـــبيوت العشـــرين. وصـــوت (علي) على هذا النحو يقترب من شكل البطولة في الروايات التقليدية وهو أمر قد أذاب وجهات النظر الداخلية -وكادت تختفي- كما أشرنا من قبل-.

أمـــا في رواية (الكهف السحري) فكان التركيز على صوت (إبراهيم) في اختباريه: الاعتقال والحب.. وحتى ظهور الأصوات الأخرى قد تعلقت به بشكل مباشـــر دونمـــا استقلالية فكرية.. الأمر الذي جعل من صوت (إبراهيم) بطلاً لـــلرواية، عـــلى غيـــر ماهو متوقع ومعروف في روايات الأصوات، وإن كان صـــوت (كريمة) محبوبته قد نازعه الظهور في الجزء الأخير للرواية[130]. إلا أن صـــوتها كـــان صدى مباشراً لقرب إبراهيم منها أو بعده عنها، ولذلك فقدت الأصـــوات تمايزها فإذا بالراوي يلقي بالضوء كله على (إبراهيم) وبشكل يكاد يخـــرجه من فكرة تكنيك الأصوات. وكان يمكن لهذه الرواية أن تكون من أبرز روايات الأصوات لو استثمر الكاتب وجود (إبراهيم) في المعتقل ليفسح المجال لصـــوت شيوعي متميز ومتمكن، ولصوت آخر للإخوان.. عندئذ كانت ستبرز وجهـــات الـــنظر بقوة تصدر عن قوة ممثليها من هذه الأصوات، إلا أن الكاتب فضـــل أن يبقى (إبراهيم) في حالة حياد إيجابي -إن صح التعبير-، فهو يهادن الجميع ولم يجد صدى قوياً لما كان يمكن أن تكون عليه حوارات المواجهة بين الأخوان والشيوعية في المعتقل.

وبعد:

فكـــانت استعانتنا بـــ (وجهة النظر) لارتياد الدراسة التطبيقية في روايات الأصـــوات العربية في مصر من أجل دراسة تكوينية قبل كونها معيارية تسعى لتـــلمس مظاهر التميز البنائي لرواية الأصوات، ومن ثم كانت القصدية البحثية تـــرنو -فـــي واحد من آمالها- إلى استكشاف حجم المهارة الإبداعية، والقدرة الغيـــرية لروائي رواية الأصوات في حيز الفعل الروائي. وقد ساعدتنا (وجهة

---

(130) كـــانت كريمة تعلن عن رغبة في الزواج ولا تعلن عن موقف فكري أو أيديولوجي مما جعلها تابعة لإبراهيم.

الــنظر) في التحديد الدقيق لموقع (الروائي / الراوي/ المروي له/ الأصوات..) ومــن خــلال الموقع وقفنا على رصد التطور الفني واستكشاف الهياكل البنائية الــتي قدمــت بها رواية الأصوات تجاربها الروائية، ثم قياس مدى التوافق بين الشكل الفني وموضوعه الروائي.. والبحث عن التميز -إن وجد- الذي تميز به الموضوع الروائي عندما جاء في شكل (أصوات).

وكــانت (الأصــوات) قــد ألغت فكرة البطولة الفردية واستبدلتها بالوعي الجمعــي ومــن ثم تعددت وجهات النظر الداخلية (تبئير داخلي متعدد)، وكان الــترهين السردي فرصة لإعلان المواجهة بين وجهات نظر الأصوات، وجاء الزمان القصير والمكان المحدد سمة عامة في روايات الأصوات وكان التركيز فيهمــا مســاعداً عــلى تقويــة الصراع بين الأصوات. وجاءت أكثر روايات الأصــوات لتعلن عن نهاية مفتوحة تتسم بتعددية وجهات النظر دونما مصالحة أو وســطية تــلفيقية، وكــانت الأصوات -دائماً- في حالة ترقب وانتظار، لأن وجهــات الــنظر بأبعادهــا الفكرية أو الأيديولوجية المتباينة مازالت مطروحة مــاتدفقت الحيــاة. ووجدنــا توظيفــاً للمنولوج يعلن صلته بالأحداث الخارجية ويرفض التمادي في الانغلاق الذاتي للصوت.

وهــذه القــدرات الكــثيرة لروايات الأصوات لم تتطلب الروائي الممتلك لأدواتــه الفــنية فحســب وإنمــا تطلبت الروائي الذي يمتلك القدرة على فلسفة توظيــف هــذه الآليــات الفنية ليتمكن من (الغيْرية) التي تمنح الصوت وجوداً مســتقلاً مقنعاً، وهذه درجة إبداعية صعبة، ولعل هذا يفسر لنا قلة كتاب رواية الأصــوات حيــث وقعنا على عشر روايات على مدى ثلاثين عاماً وهي نسبة ضئيلة لو قيست بالمنتوج الروائي المصري في الفترة نفسها.

لقــد مثلت رواية الأصوات العربية في مصر بعثاً حداثياً لنوع روائي كان (ديستوفســكي) قــد سبق إليه إلا أن الروائيين المصريين قد أكسبوا هذا النوع ملامــح فــنية أخــرى وطوعوا (الأصوات) في هياكل بنائية متنوعة وجد فيها الراوي، وأخرى غاب عنها الراوي. وهذه المحاولات في (رواية الأصوات) قد انــتزعت الرواية العربية من مسارها التقليدي لتضفي عليها لمسات فنية جديدة، وبقــدر لايغــرقها فــي مظاهر الحداثة السائبة البنية أو في تلك المنغلقة البنية بغمــوض مفرط. ولعل هذا أهم ميزة لرواية الأصوات. وكانت (وجهة النظر) بمــا حظيــت بــه من اهتمام منذ (هنري جيمس) هي الأنسب لاكتشاف رواية الأصــوات العربية في مصر، ولتحديد ملامحها الفنية وشكولها المتباينة. وكان

سبر العمق الفني لبناء رواية الأصوات من أبرز طموحات هذه الدراسة لنقدمها للمبدعين والنقاد -على حد سواء- أملاً في استثمار إمكاناتها لمزيد من التطوير والـتحديث لـلرواية العربية من خلال المتابعات النقدية عبر (وجهة النظر) أو الإبداعات النصية في مجال رواية الأصوات.



المصادر والمراجع (مرتبة هجائياً)

أولاً: مصادر الدراسة:

1. أصوات: سليمان فياض /المجموعة القصصية الكاملة/ القسم الثاني/ الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994.
2. تحريك القلب: عبده جبير/ دار التنوير ببيروت/ ط1/ 1982.
3. الحــرب في بر مصر: يوسف القعيد /مطبوعات دار القاهرة للتوزيع والنشر /ط3/ القاهرة 1985.
4. الــرجل الذي فقط ظله: فتحي غانم /الأعمال الكاملة ج1+ج2/ روز اليوسف/ يناير 1988 بالقاهرة.
5. الزيني بركات: جمال الغيطاني/ دار المستقبل العربي/ ط3/ 1985.
6. السنيورة: خيري شلبي/ الأعمال الكاملة/ ج1/ الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993.
7. الكهف السحري: طه وادي/ مكتبة مصر 1994.
8. المسافات: إبراهيم عبد المجيد/ دار المستقبل العربي/ ط1/ 1983.
9. ميرامار: نجيب محفوظ/ مكتبة مصر/ ط5/ 1979.
10. يحدث في مصر الآن: يوسف القعيد/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ 1995.

ثانياً: المراجع:

1. إبريسم (غرام حائر) /محمد عبد الحليم عبد الله/ دار مصر للطباعة /1977.
2. انفتاح النص الروائي (النص -السياق) سعيد يقطين/ المركز الثقافي العربي ببيروت والدار البيضاء/ ط1/ 1989.
3. تحــليل الخطــاب الــروائي (الزمن/ السرد/ التبئير) /سعيد يقطين/ المركز الثقافي العربي/ ط1/ بيروت 1989م.
4. الخطاب الروائي / ميخائيل باختين/ ترجمة محمد برادة/ دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع/ القاهرة -باريس.
5. دراســات فــي الــرواية العــربية /د.إنجيل بطرس/ الهيئة المصرية العامة للكتاب / 1987.

6. دراســـات في الفن القصصي المعاصر/ د.محمد نجيب التلاوي/ دار حراء بمصر/ 1987.
7. الراوي الموقع والشكل/ يمنى العيد/ مؤسسة الأبحاث العربية/ ط1/ 1986.
8. صنعة الرواية/ بيرس لوبوك/ ترجمة عبد الستار جواد/ دار الرشيد ببغداد/ 1981.
9. قضـــايا الفـــن الإبداعـــي عـــند ديستوفسكي/ م.ب باختين/ ترجمة د.جميل نصيف/ مراجعة د.حياة شرارة/ سلسلة المئة كتاب/دار الشؤون الثقافية ببغداد/ ط/ 1986.
10. الكلمة في الرواية /باختين (ترجمة يوسف حلاق) منشورات وزارة الثقافة بسوريا / 1988.
11. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة /سعيد علوش/ دار الكتاب اللبناني/ بيروت.
12. مقالات في النقد الأدبي/ د.عبد الحميد ابراهيم/ ج4 /دار الهداية بمصر.
13. نظرية الأدب/ رينيه ويليك وأوستين وارين/ ترجمة محيي الدين صبكي.
14. هابيل/ محمد ذيب/ دار الجليل بدمشق/ ط1/ 1986.

ثالثاً المراجع الأجنبية:

1-Current Literary terms, P.228.
2-Beach. The Method of henry James, New Haven, 1918.

رابعاً: الدوريات العلمية:

1-مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي/ د.بوطيب عبد العالي/ عالم الفكر/ مجلد 22 عدد 4/ إبريل 1993.
2-مقدمـــة لدراســـة المـــروى عليه/ جيرالد برنس م ترجمة علي عفيفي/ مراجعة د.جابر عصفور/ فصول مجلد 12/ 1993.



الفهرس



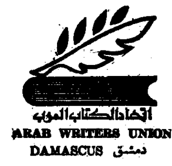
رقم الإيداع في مكتبة الاسد الوطنية :

وجهة النظر في روايات الأصوات العربية:: دراسة/ محمد نجيب التلاوي- دمشق : اتحاد الكتاب العرب، 2000-
179ص؛ 25سم.

1- 813.009 ت ل ا و   2- العنوان
3- التلاوي

ع :1071/ 9/2000   مكتبة الأسد

□□□


اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق